Ulrich Middeldorf

KLINKHARDT
UND BIERMANN

W. BURGER'S
KUNSTKRITIK

BAND II

Den Druck dieses Werkes besorgte die Offizin von Oscar
:: Brandstetter in Leipzig ::

W. BÜRGER'S KUNSTKRITIK

DEUTSCHE BEARBEITUNG

VON A. SCHMARSOW UND B. KLEMM

II. CHARAKTER DER FRANZÖSISCHEN KUNST HAUPTMEISTER DER HISTORIENMALEREI, :: :: :: GENRE UND PORTRÄT, PLASTIK :: :: ::

LEIPZIG 1909 VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

THE GETTY CENTER
LIBRARY

I.

Charakter der französischen Kunst

Die französische Schule ist wirklich niemals recht koloristisch gewesen; aber sie hat fast immer durch einen geistigen Vorzug für das spezielle Talent des Ausdrucks in der Malerei, das die Farbe ist, Ersatz geboten. Der Vorzug der Komposition ist es, der unsre nationalen Künstler auszeichnet, und da liegt ihr eigentliches Lebensprinzip. Das Prinzip der florentinischen Schule war die Zeichnung, die Linienführung, der Stil der Form. Das Prinzip der venezianischen Schule war die Farbe und das Licht. Das Prinzip der römischen Schule war die allgemeine Komposition, die Anordnung und Inszenierung des Dargestellten. Frankreich ist in diesem Punkte immer der römischen Schule gefolgt. Unsere großen Künstler gehören zur Nachfolge Rafaels mit nicht weniger Logik und Verstand, wenn auch nicht mit ebensoviel Poesie. Poussin und Lesueur, und neuerdings Leopold Robert gehören diesem System an. So war auch die Richtung unsrer Schule immer historisch, während die italienische Malerei im all-

gemeinen zur Dichtung neigt und während die flandrische und die holländische Schule das häusliche Leben darstellen.

Zu allen Zeiten ist im innersten Grunde einer einheimischen Kunst immer eine gewisse entscheidende Bestimmungsursache vorhanden, eine Logik, die sich nicht verleugnet. Im 18. Jahrhundert war die Kunst der Regentschaft und Ludwigs XV. von Wollust erfüllt. Die Schule der Revolution richtete sich auf einen strengen Stoizismus. Die kaiserliche Kunst drapierte sich militärisch mit einer berechneten Schroffheit. Man merkte, daß diese nackten Gestalten nur für den Bedarf des Augenblicks entkleidet waren. Sie befanden sich eigentlich nicht wohl ohne Halskragen und Schaftstiefel.

Leonidas hatte bei den Kürassieren, Äneas bei den Dragonern gedient. Romulus gehörte zur jungen Garde und Belisar zu den Veteranen. Die Helden des Altertums trugen den Tornister auf dem Rücken, wie die Truppen Napoleons.

Dann, seit der romantischen Reaktion, kam die Laune und die Fremdartigkeit in Aufnahme. Alle Überlieferungen wurden ausgepfiffen, alle Regeln abgeschafft. Aber diese zügellose Freiheit ermutigte wenigstens die Originalität, die Kühnheit und die eigene Erfindung. Sie hat einige Maler unabhängiger Rasse zur Entfaltung gebracht, die der Druck eines ausschließlichen Systems erstickt hätte. Dieser künstlerischen Revolution danken wir Delacroix, Decamps, Ary

Scheffer, Rousseau und die jungen Landschafter, Camille Roqueplan und alle Maler der Phantasie, ja selbst Ingres, der sich die Unordnung zunutze gemacht hat, einen neuen Dogmatismus einzuführen. Aber das System dieses letztern hat nur schwache und blasse Schüler bekehrt; denn die Kunst bedarf vor allen Dingen der Freiheit, wie Winckelmann bei Gelegenheit der griechischen Kunst sagte; und der Erfolg der ersten hat nicht ausgereicht, ihren Nachfolgern auch Genie zu verleihen; so seltene Gaben sind Poesie und Form, die man durch Nachahmung nicht gewinnen kann.

Heutzutage hat die französische Schule, wie sie sich in Abwesenheit der glorreichen Individualitäten (die im Salon eben nicht ausgestellt haben) ausnimmt, gar keine Regel mehr, kein Prinzip und keine Vorliebe. Die Komposition, die Zeichnung, die Farbe zeigen sich selten und nur nach Zufall. Der blinde Zufall reißt kopflos und abenteuerlich alle Künstler mit sich fort, deren wesentliche Eigenschaften ein scharfsichtiges Auge, ein grader Sinn sein sollten und ein überzeugungstreues Gefühl. 1844. I. 21 f.

Die Zeit der Romantik

Wo ist die Zeit der großen Streitigkeiten, die Künstler und Kritik in Leidenschaft setzten? Man regte sich damals über einen Lichteffekt auf, über den Ausdruck einer Physiognomie, über die Verdrehung eines Gliedes. Damals war es nötig, daß die Leute, die sich erlaubten auf öffentlichem Schauplatz zu erscheinen, auch den guten Geschmack hatten, etwas Haltung mitzubringen und ihre Rolle brav auszuführen. Man nahm das Drama, das auf der Leinwand dargestellt war, ernst, wie die Dramen, die auf den Brettern spielen. Die Athalie von Sigalon, den Dante von Eugène Delacroix verglich man mit dem Geist Racines, mit dem Geist des unsterblichen italienischen Dichters. Das Gemetzel von Chios veranlaßte den Degen zu ziehen, wie der Hernani von Victor Hugo. Es gab damals Parteien von verschiedenen Farben, wie im Zirkus des Nero; die weiße Rose und die rote Rose, wie im Krieg der englischen Königshäuser, die Blauen und die Weißen, wie in der alten Vendée; die Erwählten und die Verschmähten; Fanatismus gab es auf der einen Seite

wie auf der anderen, Gleichgültigkeit nirgends; eine Art Religion überall, wie in den feurigsten Zeiten der Revolution. Das Gefühl für Schönheit, die Liebe zu Farbe und Form hatten ihre Apostel und ihre Märtyrer. Mehrere von ihnen sind tot; — nicht unter den Kritikern, diesem Geschlecht von neugierigen und überlegten Zuschauern, die immer auf ihre Gesundheit bedacht sind und sich begnügen, der Entwicklung des Dramas und dem Spiel der Künstler Beifall zu spenden, während diese sich bei der Verwirklichung des poetischen Gedankens verzehren; aber die Hauptrollen des Stückes, wie Prudhon, Géricault, Leopold Robert, Sigalon und wieviel andere dunklere Gestalten, diese edlen Künstler, deren Leben ein unersättliches Bemühen und ein verhaltenes Hoffen war, sie sind durch ihren Genius getötet. Die Kunst ist lang, und das Leben ist kurz, sagt ein altes Sprichwort. Ihr Auftreten war schnell vorüber, in der Tat, und ihr Werk noch vielfach angefochten. In ihrem letzten Augenblick haben sie nicht wie die antiken Gladiatoren den Kaiser begrüßt, der sie sterben ließ. „Caesar, morituri te salutant;“ denn die Mehrzahl von ihnen ist in Verzweiflung gestorben und hat die Kunst verflucht, den unvergänglichen Cäsar, diesen Despoten, für den sich immer die edelsten Athleten opfern, ohne andere Hoffnung als einen schwankenden Ruhm, ohne andere Genugtuung als den Vollzug einer verhängnisvollen Liebe.

Wo ist die Zeit der Lokusta von Sigalon, des Schiffbruchs der Medusa von Géricault, des Sardanapal von Eugène Delacroix, der türkischen Patrouille von Decamps und selbst der Fischer von Leopold Robert oder des hl. Symphorian von Ingres? Die Mittelmäßigkeit hat bei den Künstlern die Begeisterung ersetzt; die Gleichgültigkeit ist der Teilnahme im Publikum gefolgt. Man hätte etwas Besseres von dieser fieberhaften Krise erwartet, die eine volle Wiederherstellung versprach. In der Literatur hat die romantische Insurrektion wenigstens ein beweglicheres Werkzeug, eine freiere und glanzvollere Fertigkeit erobert. Die literarische Bewegung hat sich mit merklichem Fortschritt weiter fortgepflanzt. Die Schriften von George Sand z. B. verbinden mit der Beredtsamkeit und Überzeugung Jean-Jacques Rousseaus das entschlossene und phantasievolle Gebaren des 19. Jahrhunderts. In der Malerei ist die französische Tradition verloren, was den Gedanken betrifft. Umsonst hat Louis David, indem er mittelbar das Werk Poussins wieder aufnahm, die Helden der Geschichte wieder erweckt. Die zeitgenössische Schule hat den französischen Geist abgeschworen, der in der Erfüllung mit großen sozialen und politischen Dingen besteht. Und ebenso ziehen die heutigen Maler, was die Form betrifft, noch nicht Vorteil genug aus den Eroberungen des romantischen Umschwungs. Indes, die beiden Schulen, die sich seit dem Ende des 18. Jahr-

hunderts gefolgt sind, hätten durch die Vereinigung ihrer Elemente eine nationale Kunst erzeugen können, voll Saft und Originalität. Ja, David hatte recht, Sokrates, Leonidas und die Horatier wieder herbeizurufen; denn es sind Typen, die das Gedächtnis der Menschen ewig bewahren soll; und die Wiedergabe der hohen geschichtlichen Taten ist eine fruchtbare Allegorie für die lebenden Geschlechter. Ja, Géricault und Delacroix hatten recht, unter demselben Gesichtspunkt, indem sie Dramen der zeitgenössischen Geschichte malten; denn dies Gebiet der Kunst ist unbegrenzt: die ganze Menschheit, die ganze Natur gehören ihr an. Die Kunst ist überall: es handelt sich nur darum, sie zu sehen. Die Künstler sind diejenigen, deren Blick ein Bild und ein Gefühl erfaßt, und deren geschicktes Können diesen Eindruck in eigenartiger Form wiederzugeben versteht. Wenn die Natur oder das Nachdenken euch eine abstrakte Idee geben, seid ihr Philosophen; wenn sie in eurem Innern lebendige Formen erwecken, seid ihr Dichter; wenn ihr die Macht habt, diese beseelten Wesen aus eurem Geist in die Außenwelt zu versetzen, mit unterscheidender Farbe und normalen Proportionen, dann seid ihr Maler.

Die Aussteller im Salon dieses Jahres haben sich um diesen innern Geist, diese poetische Flamme, wie man im 18. Jahrhundert sagte, kaum gekümmert. Die Malerei ist nur mehr ein gemeines Handwerk ebenso wie die andern Professionen. Die

Kunst um der Kunst willen taugte ehedem noch mehr. Jeder suchte sich wenigstens durch eine gewisse Auslegung der Natur auszuzeichnen oder durch originelles Gefühl. Heute geht man die Galerien des Salon entlang, ohne daß ein charakteristisches Werk einen zum Stillstehen zwingt. Alle Gemälde sehen einander gleich. Man könnte sie für Erzeugnisse der Industrie und Manufaktur halten. Wenn man im alten Louvre herumgeht, vermag man bei einiger Kenntnis der Malerei auf den ersten Blick für jedes Gemälde einen Namen zu nennen: Rembrandt, Ostade, Cuyp, Veronese, Correggio, Andrea del Sarto; selbst für Meister zweiten Ranges, die doch ein Merkmal der Rasse und eine eigenartige Physiognomie haben, obwohl sie zur selben Familie gehören. Heute herrscht ein elendes Durcheinander. Die Rasse ist ausgestorben. Es bleibt nur der Stempel allgemeiner Schwäche und durchgehender Häßlichkeit übrig. Es ist wie jene armen Kinder der großen englischen Fabriken, die alle die rechte Form und Gesundheit verloren haben, alle ein ermüdetes Aussehen tragen, leere Züge und farblose Haut.

An Béranger

Ihr Name, Béranger, vertritt besser als irgendein andrer den eigentlichen Sinn unsrer nationalen Überlieferung in der Literatur und den Künsten. Sie gehören noch zu der großen französischen Familie von Rabelais, Molière und La Fontaine. Während die Poesie des 19. Jahrhunderts sich in dunkle und fremde Bahnen hinauswagte, haben Sie, statt in der Form des Stiles Kosmopolit zu werden, sich vielmehr damit begnügt, im Grunde des Gefühls und des Gedankens menschlich zu sein. Das ist eine Synthese, die wohl andere aufwiegt. Es ist der Vorzug der unsterblichen Künstler; denn so erhalten sie sich in der Seele der Menschheit fort, deren dauernde Eigenschaften sie an ihrem Teil wiederspiegeln. Dagegen kommt eine Kunst, die sich unklugerweise nur an die Form hält, aus der Mode, und verändert sich ohne Unterlaß, so groß auch der Reiz des äußeren Stiles sein mag.

Die Kunst der wahrhaft großen Meister verbirgt natürlich das Verfahren der Ausführung; sie ergreift uns durch einen wesentlichen Cha-

rakter, der tiefer liegt als die plastische Hülle. Derart ist die griechische Skulptur der Blütezeit, obwohl der antiken Kunst im allgemeinen der Vorwurf gemacht werden könnte, zu sinnenfreudig zu sein, wenn man sie eben mit der christlichen Kunst vergleichen will. Die Athena des Parthenon war lebendig und keusch aus dem Kopf des Phidias entsprungen, ganz so, wie das mythologische Symbol es angibt. Beim Anblick der Venus von Milo ergreift uns zuerst ein Gefühl, ehe wir zur Analyse ihrer Schönheit kommen. Derart ist auch die Kunst Rafaels, wo die Geschicklichkeit des Verfahrens erst nach der Erfindung beachtet wird.

Derart ist Molière, der an Einfachheit und Natürlichkeit seines Stiles vielleicht den größten Meistern aller Literaturen überlegen ist. Der schöne Stil ist wie ein Pfeil, dessen Stich man empfindet, ohne sein Schwirren durch die Luft gesehen zu haben. So ist das Genie Molières ein so wohlgespannter Bogen, daß er uns unfehlbar ins Herz trifft, bevor wir noch die Bewegung der Hand gewahr worden, die den Schuß vorbereitet. Aber, reißen wir den Pfeil heraus, so können wir nur bewundern, wie fein und leicht er ist, wie spitz geschärft und wie kraftvoll zugleich, ja noch zum Vergnügen ziseliert.

Ihr Talent hat Ähnlichkeit mit dem Molières: die Größe in der Naivität, die Klarheit, die Vernunft. Feste Zeichnung, flotte Farbe; alle Eigenschaften, die dem französischen Genie besonders

zukommen. Sie haben, wie Molière, eine melancholische Empfindlichkeit, die Ihren Versen oft einen weichen, harmonischen Klang verleiht. Sie haben, wie er, die seltene Fähigkeit, in den ersten besten Gegenstand eine tiefmenschliche Bedeutsamkeit zu legen. Eine Komödie von Molière, nach Zufall herausgegriffen, ist gewiß soviel wert wie ein episches Gedicht. Ich spreche nicht vom „Misanthrope" und vom „Tartufe", die zwei ausgearbeitete Meisterstücke sind, und die schon durch ihren Grundgedanken selbst ankündigen, daß sie Philosophie und Moral, Laster und Tugenden des Herzens, die Verhältnisse der Gesellschaft selber betreffen. Es sind Historienbilder, die einen tiefdurchdachten Stoff mit sorgfältiger Form verbinden. Aber nehmen wir nur das andre anspruchslose Meisterwerk, das reizende Genrebild mit dem Titel „Die Schule der Frauen": ein Mann mit einer lächerlichen Idee im Kopf, ein geschwätziger Freund, eine neckische und durchtriebene Magd und ein kleiner Narr. Die oberflächliche Komik liegt sicher in der Situation des Vertrauten, in der Horace den Arnolf immerfort erhält; sie liegt auch im Charakter der Agnes, in der Hartnäckigkeit ihres Beschützers, in der spöttischen Unerschütterlichkeit Chrysaldes. Das reicht hin, um ein köstliches, höchst unterhaltendes Stück daraus zu machen. Aber dringt nur weiter in den Charakter Arnolfs ein. Dieser Arnolf mit seinem beschränkten und verstockten Sinn

würde nicht das mindeste Interesse einflößen, wenn er nicht zugleich von Leidenschaft beseelt wäre:

> Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse,
> Et cependant je l'aime, après ce lâche tour,
> Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour.

Das ist ein Meisterzug, der unmittelbar rührt. Aus der leichtesten Phantasie Molières, wie aus dieser herrlichen Komödie „l'École des Femmes", leuchtet immer ein wahres Gefühl hervor, das natürlich im Menschenherzen unvergänglich wohnt.

Auch Sie, Béranger, rühren wie Molière in seinen Improvisationen jeden beliebigen Gegenstand an, sei es der „Bettler" oder „Die beiden barmherzigen Schwestern", der „Kleine graue Mann" oder die „Frétillon". Sie sind der rechte Dolmetsch des gemeinsamen Fühlens, daß jedermann Sie gleich auswendig lernt, bloß vom Anhören; denn Sie drücken einfach aus, was das Leben ist, und entdecken das Leben, wo immer es ist — überall.

Das ist es, worauf ich kommen wollte, in Anwendung auf die Kunst der Maler und Bildhauer. Sie erinnern sich an jene Kämpfe der Kritik seit 15 Jahren: da verfochten die einen, die Kunst bedeute überhaupt gar nichts, sei nur eine bizarre Laune des einzelnen, für das gemeine Volk unverständlich; die andern, die eine Ahnung von der Erhabenheit der Kunst besitzen, forderten, daß Stil und Form stets das Kleid eines bedeutsamen

Gedankens seien. Jene antworteten, es genüge, daß die Statue schön sei, und vergaßen, daß Pygmalion sie auch noch mit einem vom Himmel geraubten Strahl beseelen wollte. Wir aber, anspruchsvoller als diese modernen Materialisten, verlangten stets, wie der antike Künstler, das Leben in die selbständig geschaffene Form herabsteigen zu sehen. Wir nannten die Kunst eine lebendige Schöpfung oder den Ausdruck des Lebens. Man ließ uns diese Torheit bei historischen Darstellungen gern hingehen, oder bei großen Kompositionen. Aber, sagte man, was wird aus eurer menschlichen Kunst in einer vom Maler improvisierten Phantasie? Man braucht doch kein großer Philosoph zu sein, um irgendeinen Zigeuner in Lumpen darzustellen, der in der Sonne lagert, oder eine Hirtin, die Blumen pflückt.

So lief denn diese frivole Theorie darauf hinaus, den Menschen unter dem Lappen, die Frau unter dem Seidenstoff untergehen zu lassen. Es blieb von der Kunst nichts als eine leere Kutte übrig. Aber jene Apostel der Indifferenz vergaßen selbst die holländische und flandrische Kunst, deren Meister ganz naiv Männer und Frauen zu machen verstanden haben, — unter der bescheidensten Erscheinung. Die unanständigen Trinker Adrian Brouwers oder Craesbeecks sind lebendige Personen mit ebensoviel Recht wie die edlen Gestalten Rafaels, wenngleich in einer verschiedenen Lage. Die Sganarelles von Molière würden ihre

Seele nicht Hamlet abtreten, dem Königssohn, oder dem Agamemnon, dem Könige der Männer.

Unsere Gegner bildeten sich ein, sehr viel leichter noch auf dem Felde der Landschaft zu triumphieren und bei der „unbeseelten" Natur. Was soll man einem Waldesinnern für eine Bedeutung geben, einer Ansicht des sonnenbeschienenen Feldes, einem Bauernhof, einem Sumpf, wo Enten zwischen dem Schilfrohr tauchen? Aber sie vergaßen ebenso, ohne von den großen Landschaftern wie Poussin und Claude zu sprechen, daß die „kleinen" holländischen Meister ihre Landschaften mit einer immateriellen Stimmung voll tiefer Poesie zu durchdringen wußten. Wir haben gar oft die „philosophische Kuh" von Paulus Potter, den „melancholischen Busch" von Ruisdael angeführt, die sich im Louvre befinden. Da ist auch noch eine andere Landschaft von Ruisdael, ein düsteres Seestück, der „Sturm" genannt, in das der Künstler seine ganze lebendige Poesie gelegt hat. Das tobende Meer erfüllt die Bildfläche und empört sich überall gegen einen furchtbaren Himmel mit schwarzen Flecken. Rechts in einer kleinen Ecke sieht man ein Häuschen mit Strohdach, auf einem Stückchen Erdreich gebaut, das nur eine rohe Palisade von Pfählen, die ins Wasser eingerammt sind, beschützt. Der Wind, der Regen, das Ungewitter schlagen von oben auf diese gebrechliche Zufluchtstätte nieder, während die Wogen sie ringsum belagern und sich

mit lautem Gebrüll gegen die Schutzwehr stürzen, wie Krieger, die eine Festung erstürmen. Wird das Fachwerk, das auf schwankendem Boden kauert, diesem unerbittlichen Angriff widerstehen? Das scheint mir keineswegs „bedeutungslos", und meines Erachtens wiegt dies Drama alle kastillanischen Dramen des Mittelalters und sonst auf, wo sich schöne Lumpen mit Kettengerassel ergehen; denn hier finden wir das menschliche Leben mitten in einem großen Chaos der Natur beteiligt. Sollte denn dieses Haus nicht bewohnt sein? Denn hier ist ja das Futteral, wie ein Romantiker sagen würde, wo ist denn die Klinge? Freilich, da steckt vielleicht unter dem Strohdach eine Bauernfamilie, die den Tod erwartet; oder haben vielleicht jene kühnen Kinder der Küste ihr Nest dem Sturm überlassen, um in einer Barke mit ihren starken Armen den verirrten Schiffen zu Hilfe zu kommen, die von der Brandung gegen das Ufer getrieben werden?

Aber, haben unter unsern Zeitgenossen nicht die wahren Maler und die wahren Poeten immer den Menschen, oder vielmehr das menschliche Gefühl selbst, in die verödete Natur hineingetragen? Rousseau, der uns immer in den Sinn kommt, wenn es sich um Poesie in der Malerei handelt, hat eines Tages eine Kastanienallee in irgendeinem zurückgezogenen Winkel der Vendée gefunden, in diesem originellen und wilden Lande, dessen kraftvoller Pflanzenwuchs eine eigentüm-

liche Farbe hat und dessen Bäume ganz wundervollen Bewegungszug besitzen. Er hat ganz treulich die Allee vor seinen Augen kopiert. Man geht am Rand des Bildes hinein, wie in den großen Schlund eines Tunnels, und kommt nicht mehr heraus; aber, ganz im Hintergrund, weit, weit bemerkt man das Tageslicht am äußersten Rande dieser Höhle von durcheinandergestreckten Zweigen und dichtem Laub. Man hat keinen Himmel über sich, weder links noch rechts; denn die Bäume stehen Stamm an Stamm und verschlingen sich wie Lianen des Urwaldes oder wie die Arabesken längs des Behangs und der Decke eines Gebäudes. Nur an einzelnen Stellen dieser grünenden Wölbung leuchten kleine Strahlen zitternden Lichtes zwischen den beweglichen Blättern hindurch, wie flimmernde Sterne am Firmament des Abends.

Betrachtet man dies schöne Bild, so erfährt man denselben Eindruck, wie wenn man allein in eine weite Kathedrale tritt, mit hochstrebenden Diensten und seltsamen Verzierungen. Der Durchblick des Himmels am äußersten Ende des geheimnisvollen Baumganges ist wie ein strahlender Altar im Grunde des ernsten Baues.

Ein solches Gemälde gehört sicherlich der „Kunst für den Menschen“ an und nicht der „Kunst um der Kunst willen“. Ich sage nicht, diese Poesie sei in der Natur nicht vorhanden; aber man muß sie eben noch darin fühlen und muß sie ausdrücken. Der Künstler ist nicht allein

Auge wie das Daguerreotyp, ein fataler passiver Spiegel, der physisch nur das Bild, das man ihm vorführt, wiederholt; er ist eine bewegende schöpferische Kraft, die ihrerseits die äußere Schöpfung befruchtet. Die Natur ist die wollüstige Mutter, die des Liebenden Leidenschaft hervorruft, und die Kunst ist die Frucht dieser Verbindung.

Die Allegorie gehört so notwendig zur wahren Kunst, daß die spontansten Maler, die nur dem Bild sich widmen, ohne sich mit dem Gedanken darunter abzugeben, zuweilen Gemälde schaffen, in denen die Reflexion symbolische Dichtungen und Anspielungen entdeckt, die der Maler gar nicht vermutet hat. Ich habe Künstler oft sehr überrascht gesehen über Auslegungen ihrer Werke durch die Kritik. Sie sagen darauf, daß sie über das Symbol spotten, und daß die Kunst ein unbewußter Drang ist, der kein Bewußtsein seiner Beweggründe zu haben braucht. Rafael und Poussin sprachen das gerade nicht aus. Aber nehmen wir doch die Maler, wie sie heute sind. Es ist nicht ihre Schuld, wenn die Philosophie und der Gedanke aus der bürgerlichen Gesellschaft verbannt sind; und nach alledem, was verschlägt das Verfahren, wenn das Ergebnis den Bedingungen der Kunst Genüge leistet?

Decamps, der ein Mann von lebhaftem Empfinden ist, aber sehr gleichgültig gegen Theorien, hat sich oft am Don Quichote von Cervantes be-

geistert, diesem im Grunde so allgemein-menschlichen Gedicht, das in der Form so spanisch ist. Das Verfahren der spanischen Kunst beruht unabänderlich auf dem Kontrast, in der Malerei wie in der Literatur: Kontrast von Licht und Schatten in den Gemälden; Kampf zweier entgegengesetzter Prinzipien in Dramen und Romanen. Das ist der ganze Cervantes, mit seiner unnachahmlichen Form: auf der einen Seite der heroische Aufschwung der Seele beim Drang nach gefährlichen Abenteuern; auf der andern der Widerstand des sinnlichen und vorsichtigen Körpers. Don Quichote gleicht mehr als man denkt den asketischen Mönchen von Zurbaran, und Sancho den lustigen Kumpanen, die Velazquez und Murillo mit ihren schönen Farben übergossen haben.

Ich glaube gern, daß Decamps sich niemals mit dem Sinn des Don Quichote abgequält hat, und einigemal hat er tatsächlich den gestrengen Ritter mit einer starken Geringschätzung gemalt, die der Karikatur sehr nahe kommt. Indessen doch eines Tages hat er die beiden Abenteurer feierlich in die schwarzen Berge einziehen sehen, in einem Anblick, der eine vollkommene Wiedergabe des spanischen Romans ist. Das kleine Meisterwerk von Decamps ist leicht in Aquarell ausgeführt, von Prévost in Aquatinta gestochen, und wurde vom „Artiste" publiziert. Es stellt Don Quichote und Sancho dar, die auf der Landstraße gerade von vorn gesehen ankommen, inmitten einer

sonnenverbrannten Gegend mit kahlen Felsen darin. Dieser Lebensweg ist ein verhängnisvoller Schauplatz, der auf das Drama gut vorbereitet. Der fahrende Ritter, vom Kopf bis zu Fuß bewaffnet, mit der Lanze in der Faust, hält sich aufrecht und fest in seinen Steigbügeln, immer bereit zum Kampf. Er schaut vor sich hinaus, was die Vorsehung ihm zu senden geruhe. Er ist kerzengerade emporgestreckt, hoch wie eine Pappel, die zum Himmel strebt, während an seiner Seite Sancho, der ihn begleitet, sich auf seinem Esel in die Breite legt, seinen Bauch vorwärts streckt und seine grobe Hand auf seinem runden Schenkel ruhen läßt. Der nachlässige Körper macht sich's bequem, indem er der unruhigen Seele folgt. Während Don Quichote bis an die Augenbrauen in seinem Helm steckt und von seiner Eisenrüstung bedrückt wird, hat Sancho sogar seinen leichten Hut zurückgeworfen, um den Wind etwas um seinen Schädel wehen zu lassen, und hat einige Knöpfe seines Wamses aufgemacht, um seine Verdauung nicht einzuengen. Sein roter Kopf wendet sich dem Herrn zu, der nicht darauf achtet, und seinerseits ohne Zweifel etwas Großes in seinem Gemüt erwägt, ohne die Einfälle und guten Ratschläge seines Knappen zu hören.

Kennt man nicht den ganzen Cervantes nach dieser geistreichen Skizze, wo das menschliche Leben in seinen beiden verschiedensten Typen symbolisiert ist.

Es handelt sich also, welches auch der Gegenstand und die Form eines Kunstwerkes sein mögen, bei Gemälde oder Statue darum, daß der Künstler ein intimes Gefühl hineinbringe, das natürlich und unabweisbar sich den anderen Menschen mitteile, sie erleuchte und bessere. Das alte Sprichwort vom Theater ist auf alle Künste anwendbar, ebenso wie die Verse des lateinischen Dichters: bessern indem man belustigt, — das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden. Ach, die zeitgenössische Kunst ist so fern von dieser elementaren Richtung, daß man nicht einmal weiß, wie man es anfangen soll, sie zu irgendeiner Bedeutung zurückzubringen, und daß die allereinfachsten Wahrheiten in den Augen unserer verblendeten Generation wie die kühnsten Paradoxe erscheinen.

Darin besteht Ihre rühmliche Überlegenheit, die nicht bestritten werden kann; Sie sind ein lebendes Beispiel, das man unsern Malern anführen kann, ohne freilich große Aussicht, es nachgeahmt zu sehen. Sie haben vortrefflich bewiesen, daß es keine kleinen Gegenstände noch kleine Formen gibt, sondern nur kleine Künstler; denn das Genie verwandelt die Proportionen aller Dinge. Sie haben eine Singweise aufgegriffen und sie zur Ode, zur Heldendichtung erhoben. Sie haben Bettler genommen und große Philosophen daraus gemacht. Sie haben Narren herbeigeholt und sie zu Propheten geweiht. Bei Gelegenheit von Flaschen und Marketenderinnen oder sonst

etwas haben Sie den französischen Esprit erneuert, und alle edlen Gefühle von Patriotismus und Gleichberechtigung aufgerufen. Sie sind, wie Pierre Leroux gesagt, noch der Sohn der großen Generation vom Ende des 18. Jahrhunderts, die unsre große Revolution gemacht hat. Sie sind Volk und Philosoph, wie Diderot und Voltaire, und haben wie jene Ihre Poesie in den Dienst der Menschheit gestellt. (1845. I. 99—108)

An George Sand

Ehedem rief man beim Beginn eines literarischen Unternehmens die Musen, den Olymp und die unsterblichen Götter an; aber die alten Götter sind tot. Ein großer Mann begräbt oft mehrere Generationen von Göttern. Homer hat länger gelebt als Jupiter.

Das letzte Jahr habe ich meinen Salon einem Unsterblichen gewidmet, der doch kein Mitglied der Akademie ist; erlauben Sie mir, den Salon von 1846 unter Anrufung von George Sand und ihrer Unsterblichkeit zu stellen.

Wie Béranger gehören Sie Ihrer Zeit an und Ihrem Lande; Sie gehören dem Frankreich des 19. Jahrhunderts und zugleich der ewigen Menschheit. Die andern sind mehr oder minder Fremde und Wiederauferwecker; jene brauchen Spanien und England, Karl V. und Cromwell, das Mittelalter und die Nebel der Geschichte. Sie dagegen begnügen sich mit einem Blumenmädchen, einem Reisegefährten oder einem Müller; und wenn Sie die Jungfrau von Orléans auferwecken, kraft einer

poetischen Metempsychose, so verpflanzen Sie Ihre Seele in eine Bäuerin von Berri.

Die Lélia gehört durchaus dem 19. Jahrhundert, wie der Misanthrop dem Hofe Ludwigs XIV., wie Manon Lescaut der Zeit der Regentschaft. Ihre Erfindung bleibt nicht in dem Rahmen, aber in dem Charakter des Porträts, das Sie nach einer erfundenen Figur schaffen. Wozu sollte man dazu noch Randverzierungen im gotischen Stil oder à la Pompadour hinzufügen?

Sie haben die wahre Originalität, die aus dem innern Gesicht und einem gewissen Zug des Gefühls entspringt. Sie bemerken zuerst neue Dinge, die vorher niemals vorhanden waren; Sie nehmen sie, wie Ihr Genius sie Ihnen gibt, und bringen sie zur Welt wie in natürlicher Geburt. So sind denn auch all Ihre Schöpfungen lebendig und an ihrer kraftvollen Gesundheit kenntlich, wie an ihrer eigentümlichen Physiognomie und ihrem entschiedenen Auftreten. Spiridion selbst träumt im Schatten seines Klosters, wie ein Alchimist von Rembrandt inmitten seiner Phiolen und seiner verstaubten Bücher.

Ihr Stil ist ebenso originell, wie Ihre Erfindung poetisch. Was ihn auszeichnet und so eigen macht, ist die Empfindung, die darunter pulsiert, wie ein Busen unter leichter Hülle wogt. Diese Draperie ist zart und farbig und kommt aus der Fabrik der großen Meister, an Stoff und Qualität: von Jean-Jacques Rousseau z. B., aber sie bekommt

Senkungen und lichtvolle Hebungen, die der Erregung Ihres Herzens entsprechen; sie läßt nach Art der schönen leichten Gewandung antiker Statuen die Bewegungen und Leidenschaften durchscheinen, die nur Ihrem Genius gehören. Sie haben tatsächlich kein besonderes Verfahren, die Redewendung zu gestalten; Ihre Idee springt schon so für sich heraus mitsamt ihrer Einkleidung, die nicht der Kunst des Schneiders mehr bedarf. Ich denke mir, daß Molière so improvisierte, selbst in Versen, obgleich er nach seinem Zuschnitt und seiner Farbe zur großen Mode des 17. Jahrhunderts gehört.

Ein Ausdruck von Ihnen verrät sich sogleich durch einen gewissen Duft, den er ausströmt, mehr noch als durch seine Form. Nur Ihr Gefühl treibt solche Blüten. Die Farben dieser poetischen Blumen glänzen wie die Malerei Delacroix' in einem Licht, das die mannigfaltigsten Nuancen harmonisch vereinigt. Sie haben, wie Eugène Delacroix einen sehr hohen Ton, aber ohne jeden Mißklang, dank Ihrem Sinn für Halbtöne und Helldunkel. Sie besitzen den Mollton wie Beethoven in der Musik. Niemals Schwarz oder Weiß, niemals flache Tinten; neben einem leuchtenden Ton reiche Abstufungen, die durch ihre Fülle fast unmerklich dahingleiten; eine unendliche Tonleiter, wie die der natürlichen Schöpfung, die von der Sonne erhellt wird.

Sie sind Maler ebenso wie die großen Meister

und haben die beiden Vorzüge, die uns Kenner in der Kunst der Malerei entzücken. Sie haben die Originalität der Farbe und der Anschauung zu gleicher Zeit, wie die Bedeutsamkeit des Gedankens. „Die Kunst ist nicht," wie Sie sich wundervoll ausdrücken, „eine Studie der positiven Wirklichkeit, sondern ein freies Suchen der idealen Wahrheit." (1846. I. 203—205.)

II.

Studien über die französische Malerei seit dem Ende des 18. Jahrhunderts

(anläßlich der Ausstellung der „Société des peintres" als Einleitung zum Salon von 1846).

1. Greuze — David — Regnault — Girodet — Guérin — Gérard — Gros — Prudhon

Wir wollen uns einmal unterfangen, für ein Stündchen die Nachwelt zu sein. Die Veranlassung dazu ist feierlich genug. Es handelt sich darum, unsere Könige zu richten, die gestorben sind, und zugleich die Lebenden, die sich einbilden, an deren Stelle getreten zu sein. Wir können hier zum mindesten die Rolle des ägyptischen Volkes, des antiken Chores spielen, die ihren Tyrannen, wie ihren Wohltätern und Halbgöttern die Wahrheit sagen. Noch ist die Asche Louis Davids und seiner Dynastie nicht erkaltet, und schon strecken neue Diktatoren die Hand nach der Krone aus. Diese hohen Prätendenten können doch die Kritik nicht der Anmaßung zeihen, wenn sie selber ganz einfach den Ehrgeiz haben, sich den Geistesfürsten gleich zu achten. Wenn ihr Monarchen seid, so erlaubt uns, Volk zu sein. Rafael würde sich vor

Diderot nicht fürchten. Die Oberherrschaft der Künste muß doch durch die Beistimmung des Volkes anerkannt sein. Seid ihr von Gottes Gnaden, so stehen wir auf dem Recht des Volkes. Neben unfehlbaren Päpsten haben auch Männer wie Luther ihre Rechtmäßigkeit.

Die Ausstellung der Société des Peintres ist sicherlich die eigentümlichste Ausstellung des 19. Jahrhunderts; denn sie vereinigt die Namen aller bedeutenden Künstler, welche seit der französischen Revolution die Künste beeinflußt haben, ausgenommen vielleicht diejenigen Zeitgenossen, die schon die Zukunft vertreten. Aber die Vergangenheit der letzten fünfzig Jahre haben wir in ununterbrochener Reihe vor Augen. Wenn einer oder der andere von diesen Meistern, wie Prudhon, Géricault, Sigalon und Léopold Robert, in der Ausstellung nicht seinen Verdiensten entsprechend zur Geltung gelangt, so wird es uns nicht schwer fallen, sein Gesamtwerk mit frischen Erinnerungen zu vervollständigen.

Welch mächtiges Interesse würde da ein beschreibender und erklärender Katalog dieser Gemälde geboten haben, die zwar zum größten Teil berühmt sind, jedoch in der zeitgenössischen Literatur keine Spuren hinterlassen haben. Die von Ingres z. B. sind der allgemeinen Zugänglichkeit der Salons vorenthalten worden, und zukünftige Biographen werden in große Verlegenheit geraten, wenn sie die Geschichte der Werke dieses

edlen Römers wieder herstellen wollen. Ein guter Katalog hätte der Zukunft die wertvollsten Nachweise über die französische Kunst in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bewahrt. Noch ist es Zeit, die kurzen, ungeordneten Bemerkungen über die Ausstellung durch eine chronologische, zugleich erweiterte und vertiefte Arbeit zu ersetzen, die sich in unsern Spezialbibliotheken den Salonkatalogen, deren Sammlung ja heute schon so selten ist, zur Seite stellen ließe. Wir geben den Kommissaren der Société nachdrücklich anheim, eine solche Publikation ins Auge zu fassen; der Mitwirkung aller Freunde der Kunst und der Bibliographie dürfen sie gewiß sein.

Doch da der gedruckte Führer durch die Ausstellung nur ungefähr und summarisch die in der Galerie verstreuten Gemälde erwähnt, wollen wir sie nach ihrer Entstehungszeit aufreihen und die Meister nach ihrem logischen Zusammenhang und ihrer richtigen Folge vorführen. Das ergibt eine lehrreiche historische Einleitung für den bevorstehenden Salon.

Greuze ist der einzige, der noch zu der alten Schule des 18. Jahrhunderts gehört, freilich durch recht weitläufige Verwandtschaft nur; denn Greuze war ein höchst exzentrischer Maler, der von der Vorstellungswelt seiner Zeit sehr abweicht. Er ist ein von der Kette der Maler Ludwigs XV. losgelöster Ring, dessen Form und Ziselierung aber gleichen Stiles und von der gleichen Arbeit sind,

wie die Kunst der Pompadour. Seine Darstellungsgegenstände unterscheiden Greuze allerdings von Boucher; aber seine Manier ist im Grunde nahezu dieselbe, — weniger sein Geist, seine Phantasie. Die Malweise ist bei Greuze gewöhnlich schlaff und weich, fahl und milchig, wenn man so sagen darf; es fehlt ihr an den launischen „Druckern", mit denen Boucher die Lichter seiner Gestalten herausbrachte. Boucher ist der Poet der Mätressenwohnungen und der Schlafzimmer. Greuze ist der Bürger aus der Stadt, der manchmal mit Naivität die höfische Koketterie nachäfft.

Seine Gemälde in der Ausstellung sind von sehr verschiedener Art. Das Porträt von Wille, im Besitz des Herrn Delessert, ist von 1763 datiert; Greuze war damals 37 Jahre alt. Diderot hatte ihm noch nicht im Salon von 1765 seine ermutigende Anerkennung ausgesprochen. Dieses Porträt Willes hat auch noch nicht die ganze Originalität, die man später in Greuzes Leistungen wahrnimmt. Es könnte ebensogut von irgendeinem anderen Maler sein. Sein Farbenauftrag ist kraftlos, flockig, mit einem etwas monotonen Gelb; aber der Reichtum der Ausführung, eine gewisse Kopfstellung von ungezwungener und vertraulicher Art verleihen diesem Gemälde viel Reiz.

Lord Hertford hat zwei Greuze geschickt, die großen Ruf haben: Das Brustbild eines jungen Mädchens, das den Kopf auf die Hand gebeugt

hält, und den „Zerbrochenen Spiegel", der auf der Versteigerung des Kardinals Fesch um 18000 Frcs. erstanden wurde. Das „Junge Mädchen" gilt als einer der feinsten Köpfe von Greuze; indessen ziehen wir die „Zwei jungen Mädchen", aus dem Besitz des Marquis Maison vor, die seltenere Qualitäten in der Farbe aufweisen; allerdings ist jenes nicht minder bewunderungswürdig für den Liebhaber süßer und üppiger Malerei.

Die Komposition des „Zerbrochenen Spiegels" ist durch den Kupferstich bekannt: eine reizende Frau, in weißem Atlasgewande vor ihrer Toilette sitzend, betrachtet voller Ärger ihren Spiegel, der soeben auf dem Parkettboden in Splitter zersprungen ist. Ihre Arme sind nackt, ihre Hände auf den Knien gefaltet. Ihre reiche Haarfülle ist mit Wickeln am Kopf aufgebunden. Das schillernde Gewand, die kleinen Hände und das Beiwerk sind fein ausgeführt. Immerhin gibt es Kenner, welche dieses Genrebild etwas teuer finden. Für 18000 Frcs. hätte man eine Galerie italienischer Gemälde, für 18000 Frcs. hätte man eine vollständige Sammlung alter französischer Meister des 18. Jahrhunderts haben können.

Der Kopf eines kleinen Knaben, Herrn Robinet gehörend, ein Profilporträt von Diderot, schwach gezeichnet, aber wertvoll durch seine Ähnlichkeit, sind an der Seite anderer Arbeiten von Greuze in der großen Eingangsrotunde ausgestellt.

Mit Louis David beginnt die Reaktion gegen die aristokratische Schule der alten Monarchie. Der „Tod des Sokrates" stammt aus dem Jahre 1787. Der „Belisar" war bereits 1781 ausgestellt, und „Der Schwur der Horatier" 1785; dieses Bild wurde damals auf Rechnung der Zivilliste beim Künstler bestellt. Seit 1783 war David Mitglied der Akademie. Sein Name und sein Talent waren bereits volkstümlich, als „Der Tod des Sokrates" erschien. Thiers führt in seinem merkwürdigen Salon von 1822 diese Komposition als ein Meisterwerk an: „Sokrates, in seinem Gefängnis auf dem Ruhebett sitzend, weist zum Himmel empor, womit angedeutet wird, was er spricht; er nimmt den Becher entgegen — das erinnert an seine Verurteilung; tastend greift er nach ihm — ein Zeichen seiner philosophischen Zerstreutheit und seiner erhabenen Gleichgültigkeit gegen den Tod." Das Bild ist tatsächlich mit gründlichem Geschick angelegt. Die anderen Figuren, die den Vorgänger Christi umgeben, sind im Charakter des Gegenstandes gehalten. So z. B. ein Jünger, der sich an die Wand lehnt, um seine Verzweiflung zu verbergen. Derselbe Gedanke ist von Delaroche in einer der Zofen der „Jane Gray" wiedergegeben und von Ingres in einer der Figuren der „Stratonike". Von dieser reflektierenden Seite der Komposition aus betrachtet, setzt das Talent Davids, insbesondere in dem „Tod des Sokrates", jene philosophische Tradition der französischen

Schule fort, deren bester Repräsentant Poussin ist. Für diese denkenden Maler geht die Idee dem Bilde vor, und die Art der Ausführung ist nur von sekundärem Wert. So fehlten auch David und seiner ganzen streng zugehörigen Schule, was die Form anlangt, die eigentlichen Fähigkeiten des echten Malers. Man kann in diesem Sinne, wie wir später beweisen werden, ohne paradox zu sein, eine intime Ähnlichkeit zwischen David und Ingres feststellen; sie haben einer wie der andere eine heftige Leidenschaft für eine bestimmte Art von ernster Poesie, die doch ihr willkürlich eingeengtes Verfahren nicht mit voller Energie zum Ausdruck zu bringen imstande ist. Es springt doch in die Augen, daß Ingres die Mittel seiner Kunst selber, die natürlichsten und unmittelbarsten, die ihr gegeben sind, vernachlässigt, indem er das Geheimnis, seine Bilder zu malen, auf Wegen sucht, die der Malerei fremd sind. Auch David ist weniger Maler als Bildhauer gewesen. Dies ist der herrschende Charakter seiner Schule, wie Guizot im Salon von 1810 sehr richtig bemerkt hat; denn versetzen wir uns in das Studium der Malerei während dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zurück, so finden wir auf dem Schauplatze der Kritik jene beiden Politiker wieder, die heute auf einem anderen Gebiete kämpfen. Guizot ist lebhaft überrascht „von diesem Einfluß der Bildhauerei auf eine Malerschule, die sich an Statuen gebildet hat". „Die

Meister," sagt er, „lehren ihre Schüler malen, indem sie ihnen als Vorbilder zuerst Gipsabgüsse hinstellen. Wie sollten sie nicht graue, kalte Koloristen werden?" Die Beobachtung ist unzweifelhaft zutreffend. Das System der Koloristen freilich, d. h. der großen Maler, ist ein ganz anderes. Rembrandt ließ seine Schüler beim lebenden Modell beginnen. Guizot fügte 1810 noch hinzu: „Die Sorgfalt, die die gegenwärtige Schule der Form auf Kosten der Farbe angedeihen läßt, beweist klar, daß sie das eigentliche Gebiet der Malerei verkennt und daß sie zu ausschließlich den Spuren der Statuenbildner folgt." Dies könnte man ebensogut von Ingres und seiner Schule sagen.

Nach dem „Tod des Sokrates" malte David den „Brutus", 1789. Die Horatier, Sokrates, Brutus! — Die Revolution ist nicht mehr fern! Während der Revolution hat er nur drei Kompositionen geschaffen: Den „Schwur im Ballhause", die „Ermordung" von Lepelletier Saint-Fargeau" und den „Marat". Als Politiker hatte er genug daran, den fürchterlichen Bewegungen, die durch das Volk und die Versammlungen gingen, zu folgen; als Künstler aber war er damit beschäftigt, die Nationalfeste zu leiten.

Der „Schwur im Ballhause" ist nie gemalt worden; der Stich wurde nach einer ausgeführten Zeichnung hergestellt. Das Gemälde von Lepelletier wurde zurückgekauft und von der Familie,

welche die revolutionären Erinnerungen nicht liebte, verborgen gehalten. Der „Marat" endlich, der es verdient hätte, ins Museum aufgenommen zu werden, verblieb in den Händen von Davids Enkel, Herrn Chassagnole. In der Ausstellung erregte er die Aufmerksamkeit am lebhaftesten. Schwerlich dürfte die Malerei imstande sein, ein düstereres und einfacheres Drama zu liefern. Man sieht, daß der Künstler unter dem Eindruck des noch warmen Leichnams gestanden hat; denn dieses ergreifende Bild ist nach der Natur und von einem bis zum Fanatismus überzeugten Manne gemalt worden. Man darf nicht vergessen, daß in eben diesem Augenblicke der Konvent Marat den Ehrenplatz im Pantheon zuerkannte, und daß David der Freund des berühmten Tribunen gewesen war.

Neben der Badewanne liegt das blutige Messer; der Holzblock steht da mit einem bleiernen Tintenfaß und einer gebrochenen Feder; das ist die ganze Einrichtung des kahlen, grauen Raumes. In der rechten Hand, die über einem geflickten Tuche aus der Wanne heraushängt, hält Marat einen Zettel, auf welchem folgende Worte stehen: „Vous donnerez cet assignat à cette mère de sept enfants, et dont le mari est mort pour la deffense (sic!) de la patrie." Der schmerzlich zurückgeworfene Kopf ist von tief empfundener Ähnlichkeit. Am Boden liegt, geöffnet, ein Brief von Charlotte: „Il suffit que je suis bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance. 13 juil-

let 1793. Charlotte à Marat." Und darunter: „David à Marat, l'an II."*)

Ist dies nicht eins der sonderbarsten Stücke aus der Geschichte unserer Revolution? Und es findet sich außerdem, daß dies das beste Gemälde von Louis David ist.

Indessen, der Maler Marats und Freund Robespierres wurde, nachdem er die Verfolgungen der Thermidorianer erduldet, mit fortgerissen von dem neuen Herrn, der über Frankreich herrschte. Der republikanische Künstler wurde zum Maler des Imperators; doch behielt er an der Seite des Kaisers stets seine Unabhängigkeit und seine volkstümliche Überzeugung. Auch Gros, der Geschichtschreiber kaiserlicher Schlachten, verleugnete später seinen Helden, indem er die Herzogin von Angoulême und die Bourbonen malte. Aber der eine wie der andere ist niemals stärker gewesen, als in dem Ausdruck seiner ersten Liebe.

Der „Bonaparte auf dem St. Bernhard" wurde vier- bis fünfmal von David wiederholt, und jede

*) Bürger gibt hier eine nicht ganz zutreffende Beschreibung des Marat-Bildes: die rechte Hand hält eine Feder (der Arm hängt schlaff vom Rand der Wanne herab); in der linken, die auf einem über die Wanne gelegten und mit einem Tuche bedeckten Brett aufliegt, hält Marat den Zettel mit den Worten: „Il suffit que je suis bien malheureuse" etc. Ein anderes Schriftstück, dessen Inhalt auf der mir zur Verfügung stehenden Reproduktion nicht sichtbar ist, liegt auf dem Block neben dem Tintenfaß und einer zweiten Feder. Das Signum „David à Marat, l'an deux" befindet sich an der unteren Hälfte des Blockes.

Wiederholung brachte ihm 25000 Frcs. ein. Die in der Ausstellung befindliche gehört der Frau Baronin Janin, Davids Enkelin. Diese Reiterfigur ist tausendmal in Bronze und Gips wiederholt worden, auf Uhrenständern, auf Truhen, in Bauernhütten, mit Stichel und Stift, auf farbigem Papier, Zeugstoffen, kurz überall. Das scheckige Roß, hochaufgebäumt auf seinen Sprunggelenken, erklimmt die Alpen wie ein Pegasus des Krieges; ein orangefarbener Mantel umweht flügelgleich den jungen Mann mit dem Adlerprofil. Doch wie sollte man diese theatralische Pose rügen, da man weiß, daß die Komposition gewissermaßen von Bonaparte selbst herrührt, der seinem Maler gesagt hatte: „Malen Sie mich in ruhiger Haltung auf einem feurigen Roß." Das Wort ist köstlich, und die Zeichnung des Bildes gibt es vortrefflich wieder; aber die Farbe ist trocken und unharmonisch. Welch ein vorzüglicher Bildhauer war doch Louis David!

Der „Telemachos", im Besitze des Herrn A. Didot, ist aus der Altersperiode des Künstlers, der sich vor seinem Gang ins Exil vom Vaterlande mit dem „Leonidas im Engpaß von Thermopylae" verabschiedete; ein heldenhafter Gedanke, auf der Leinwand plastisch dargestellt in dem Augenblick, als die Alliierten Frankreich überzogen. In Belgien suchte der Geächtete in anmutigen Bildern sein Alter und die Undankbarkeit der Regierung zu vergessen. Seine letzten Werke

werden nicht mehr von der politischen Begeisterung und der Tiefe des Gedankens getragen, und unglücklicherweise ermangeln sie vollständig der eigensten Vorzüge des Malers. Aber sein ruhmvolles Leben ist unter der Republik und dem Kaiserreich hinreichend von Taten erfüllt gewesen, so daß der Name Davids in der Tradition der französischen Kunst unauslöschlich bleibt.

In der Ausstellung sind außerdem noch mehrere Porträts von David, aus verschiedenen Epochen herrührend: ein anmutiges Bildnis der Schauspielerin Fräulein Fleury, sehr gut gemalt, im Besitz des Herrn Dantan; man verspürt darin die Koketterie der Kunst des 18. Jahrhunderts vor der Revolution. Ferner das Porträt des holländischen Botschafters bei der Republik, mit langer blutroter Weste und apfelgrünem Rock; das Bild wurde in wenigen Stunden gemalt, und der Gesichtsausdruck ist von äußerster Lebhaftigkeit; ein Doppelporträt von Herrn und Frau Mongez, auf dem eine sehr geschickt gemalte Hand zu bemerken ist; das Porträt der Mme. David, in breiter Ausführung, und ein Herrn Léon Cogniet gehörendes Frauenbildnis.

An dem abscheulichen Gemälde „Amor in Psyches Armen eingeschlummert" von Regnault wollen wir rasch vorübergehen. Man hat ihn den Rivalen Davids genannt. Aber wenn David nur Amorgestalten oder den Kentauren Chiron gemalt hätte, würde er den Geist der französischen Ma-

lerei nicht verjüngt haben. Leider ist, außer Gros, allen seinen Schülern, denen wir in der Ausstellung begegnen werden, jenes soziale, historische Empfinden verloren gegangen, das der eigentliche Genius Davids war: er ist ein großer Mann, der von der Mehrzahl seiner Jünger verraten ward.

Da haben wir den Schöpfer der „Atala", — halloh! — und des „Chactas", — o weh! — Girodet, den man mit Rafael, Michelangelo und Correggio verglichen hat! David selber sagte vor der „Szene aus der Sintflut": „Er hat die Kühnheit eines Michelangelo und die Anmut eines Rafael." David war es auch, der den Beruf Girodets bestimmte, indem er zu seiner Mutter sagte: „Es hilft Ihnen alles nichts, Ihr Sohn wird Maler." Er mochte aber alles aufbieten, dreißig Jahre lang, Girodet ist niemals ein guter Maler gewesen. Während er in Italien studierte, schrieb er, er wolle „Neues schaffen". Seine Neuerungen sind heutzutage reichlich alt. Auch schrieb der Undankbare gelegentlich des „Endymion": „Was mir am meisten Freude bereitet ist, daß es über mein Bild nur eine Stimme gibt: das gleicht doch David nicht!"

Da haben wir Guérin, den Schöpfer des „Äneas", der vor Dido eingeschlafen ist, und des verglasten „Marcus Sextus", von dem ein Spaßvogel sagte, daß er nach Afrika verbannt gewesen und dort von der Sonne ausgedörrt worden sei;

Guérin, den man um seines „Äneas“ willen mit Vergil, um seiner „Klytämnestra“ mit Euripides und Racine verglichen hat, Guérin, der Guizot das Lob entlockte: „Ich kenne nichts Schöneres als den Kephalos!“ Guérin, der die letzten sechzehn Jahre seines Lebens, von 1817—1833, zugebracht hat, ohne ein einziges Bild zu malen, obgleich er 1822 zum Leiter des École française in Rom ernannt wurde, der glückliche Gleichmütige, der dank dieser Apathie die neue revolutionäre Schule ausgebrütet hat; denn in seinem Atelier war es, wo sich Géricault, Sigalon, Scheffer und Delacroix empörten. Guérin ist der seelenruhige Mann wie er im Buch steht, Senecas Weiser ohne Leidenschaft. „Von allen Lebensberufen,“ sagt einer seiner Biographen, „war derjenige, für welchen er am wenigsten Widerwillen fühlte, wenn schon nicht die stärkste Neigung, die Malerei.“ Wir stehen den temperamentvollen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts, die überall ein unerschöpfliches Talent verschwendeten und vor ihren Staffeleien starben, schon recht ferne. Murillo bereicherte alle Wände und Decken eines Klosters mit religiösen Darstellungen, den Mönchen zum Danke für ihre Gastfreundschaft, als er gezwungen war, dort einige Tage zu verbringen. Er starb mit 64 Jahren infolge eines Sturzes von dem Gerüste, auf dem er das Deckengemälde in einer Kirche zu Cadix malte. Tizian erschien im Alter von fast 100 Jahren noch regelmäßig in seinem

Atelier und hatte die Manie, seine früheren Kompositionen unbarmherzig zu überarbeiten.

Dann haben wir Gérard, der besser getan hätte, unter Ludwig XIV. zur Welt zu kommen. Die Vorsehung hat einen Anachronismus begangen. Statt des „Napoleon bei Austerlitz" hätte Gérard eines Helden in Manschetten und Bändern bedurft. Den berühmten Übergang über den Rhein hätte er malen sollen wie Boileau ihn beschrieben hat. Gérard wäre in der Malerei das Gegenstück zu Girardon, dem Bildhauer, geworden. Das Vielerlei entspricht nicht seinem sauberen, ruhigen Talent. Sein Pinsel liebt den Sammet mehr als das Eisen. Sein Geist ist methodisch, der Unordnung und allem was das Herkommen verletzt feindlich gesinnt. Gérard hätte einen geschickten Diplomaten oder einen vorzüglichen Zeremonienmeister abgegeben; ein Mann von vornehmem Geist und höchst ehrenhaftem Charakter. Er war es, der zu dem allgemeinen Erfolg der „Medusa" von Géricault beigetragen hat; er war es, der den Ankauf der ersten Bilder von Ingres veranlaßte und Leopold Robert warm unterstützte, — den Malern ein edler Gönner, selbst aber ein mittelmäßiger Maler.

In jener Zeit fiel jedermann bewußt oder unbewußt der unsinnigen Bewunderung anheim, welche die aufeinanderfolgenden verschiedenartigsten Schulen, eine nach der anderen, ihren Zeitgenossen einflößten. Selbst Molière opferte Rafael dem Mignard auf, in seinem Stücke über das

„Val-de-Grâce“. Boucher war der absolute Herrscher in der Malerei, während am französischen Hofe Frau von Pompadour als launische Königin regierte. Und heutzutage werden Ingres Altäre errichtet und Weihrauchopfer dargebracht. Das „Journal des Débats“ vergleicht den Einblick in die Sixtinische Kapelle von Ingres mit dem „Konzil von Trient“ des großen Tizian! Girodet und Correggio, Ingres und Tizian — diese Zusammenstellung ist seltsam genug!

Von den vier G, wie Girodet, Guérin, Gérard und Gros unter dem Kaisertum genannt wurden (heute brauchen wir vier D: Delacroix, Decamps, Dupré, Diaz, ja, mit Delaroche sogar fünf), von diesen vier G also verdient unserer Meinung nach einzig Gros einen Platz in der Geschichte, weil er aus demselben Empfinden heraus schöpfte, wie der Bahnbrecher David, wenn auch sein künstlerisches Temperament ein durchaus anderes war und seine Technik bedeutend höher stand. Abgesehen davon, daß Gros Napoleons Heldentum schilderte, besaß er technische Qualitäten, über die in gleichem Maße keiner seiner Zeitgenossen verfügte. Mehrere von seinen Gemälden stehen auf der Höhe der Meisterschaft, und die guten Techniker, die auf die schwachen Künstler des Kaiserreiches folgten, halten an seiner Methode und Malweise fest, wie z. B. Sigalon und Géricault. Gros ist zweifelsohne in den letzten fünfzig Jahren der beste Lehrer der Malerei gewesen.

In der Ausstellung der „Galerie des Arts" befindet sich ein schönes Porträt des Medailleurs Galle von Gros; ferner ein Porträt des jungen de la Rivalière mit riesengroßen Händen, eine lebendige Skizze zum „König Lear", ein „Araber" mit seinem Renner, eine Skizze der „Schlacht bei Aboukir", ein Umriß des „Moses" von Michelangelo und ein vorzüglicher kleiner „Bonaparte zu Pferde", im Besitz des Herrn de Lasalle.

Von Guérin ist eine kleine Skizze in gemaltem Glas da, „Der Tod des Priamus" und eine Skizze zu „Theseus und dem Minotaurus". Von Girodet eine Skizze zur „Sintflut", ein „Studienkopf", eine Frauenbüste mit nackter Brust, — zwei dürftige Zeichnungen, von denen eine noch dazu das Unglück hat, neben einer vorzüglichen Zeichnung von Prudhon zu hängen, — und der berühmte „Hippokrates". Man muß die Köpfe und Gesichtszüge dieser herrlichen Vertreter des Altertums gesehen haben! Dieses Gemälde ist buchstäblich an einer Zusammenziehung der Epidermis erkrankt, da die schlechte Beschaffenheit des Bindegewebes große Sprünge verursacht hat. Und die medizinische Fakultät, in deren Besitz das Bild ist, wird es nicht heilen können.

Gérard hat fünf Gemälde und zwei Zeichnungen aus seiner Jugend, der Zeit des Elends, bevor er berühmt wurde, ausgestellt. Der „Belisar", im Besitze des Herrn Delessert, war sein erstes Gemälde, ausgestellt 1797. Jedermann wollte

damals nach dem Beispiele Davids seinen „Belisar" malen. Merkwürdig, der „Marcus Sextus" Guérins war auch nur ein umgetaufter Belisar. Derjenige Gérards verhalf seinem Schöpfer trotz des Erfolges nicht aus seiner schwierigen Lage. Die Kosten seines zweiten Bildes, „Psyche und Amor", das sich jetzt im Louvre befindet, wurden ihm hochherzigerweise von seinem Freunde Isabey vorgestreckt; aber die Psyche brachte nicht mehr ein, als der Belisar. Übrigens, was für eine prächtige Gruppe könnte man nach Gérards Belisar meißeln!

Erst die Porträts retteten Gérard und verschafften ihm die Gunst Napoleons und Josephinens. Nach dem „Ossian" (jedermann machte damals auch seinen „Ossian") wurde ihm die „Schlacht bei Austerlitz" aufgetragen, deren Entwurf man in der Ausstellung sehen kann, ebenso wie eine kleine Skizze „Marius' Rückkehr nach Rom". Von den übrigen Arbeiten Gérards werden am meisten geschätzt seine „Ankunft Heinrichs IV. in Paris", die „Corinna", d. i. das Bildnis der Frau von Stael, heute im Besitz der Frau Récamier, „Die heilige Therese", die im Jahre 1828 ausgestellt war und, wie ich glaube, Herrn Chateaubriand gehört.

Gérard hat, wie einst Rubens, alle gekrönten Häupter Europas gemalt und eine Menge berühmter Persönlichkeiten, fast alle Mitglieder der Familie Napoleons, die Kaiser von Österreich und

von Rußland, die Könige von Preußen und von Sachsen zur Zeit der Invasion; Ludwig XVIII., Karl X. und Louis-Philippe; eine große Anzahl von Generälen des Kaiserreichs: den General Moreau, General Foy, Regnault de Saint-Jean-d'Angély; Canning und Wellington; Isabey, Fräulein Brongniart, den Chirurgen Dubois, Ducis und Fräulein Mars; die beiden letzteren befinden sich in der Ausstellung. Ein gewöhnlicheres Porträt zu finden, als das von Ducis ist unmöglich: mit seinem gelblichen Pelzrock und den rundlichen Zügen. Und auch Fräulein Mars, vermuten wir, wird schöner gewesen sein, als dies Bildnis.

Neben dieser Schule von Bildhauern und Akademikern gab es einen Mann, der während seiner ganzen Laufbahn fast in Elend und Dunkel lebte und schließlich an Kummer starb. Er war der Sohn eines Maurers, wie Rembrandt eines Müllers, Watteau eines Dachdeckers Sohn war, und wie Claude Lorrain Kuchenbäcker und Diener gewesen ist. Jener Mann war der größte Maler seiner Generation, und weit eher als Girodet hätte man ihn mit Correggio vergleichen können. Prudhon war im Jahre 1760 geboren, zwölf Jahre nach David, sieben Jahre vor Girodet. Bei der Taufe gab man ihm die beiden Vornamen von Rubens und Puget: Peter Paul. Er hatte das gleiche Los wie Andrea del Sarto und Albrecht Dürer: lange Zeit von seiner Frau gequält zu werden. Er war erst achtzehn Jahre alt, als er das Unglück hatte,

sie zu heiraten. Dann 1783 erhielt er den Rompreis; 1793 wurde er Mitglied der vom Konvent ernannten Jury central des Arts, welche die Akademie ersetzen sollte; 1816 trat er in das Institut ein. Und doch wurde sein Talent immer lebhaft angegriffen: zur Zeit der Republik malte er, nur um sein Leben zu fristen, Miniaturen und Vignetten; unter dem Kaiserreich malte er Bilder, die im Salon kaum bemerkt wurden. Wie viele Menschen gab es überhaupt bis zu seinem Tode, die sein Genie zu würdigen gewußt hätten?

Man sagte ihm nach, daß er, anstatt die Antike nachzuahmen, die Natur kopiere. Aber ist denn das Studium der Natur nicht ebenso fruchtbar, wie das Studium der Tradition, und sind nicht eine wie die andere Quellen der Kunst, nächst dem eigenen Gefühl des Künstlers selber? Jedoch mit Prudhon verhält es sich ganz anders, er hat niemals ein Bild nach der Natur gemalt. Er ging viel mehr seiner idealen Eingebung als der Wirklichkeit nach. Und wenn er schon nach Modellen zeichnete, hat er uns nicht auch eine Fülle wundervoller Skizzen nach antiken Statuen und Basreliefs hinterlassen? Es ist wahrhaftig mehr antiker Bewegungszug in der Mythologie, wie Prudhon sie auslegt, und in seinen allegorischen Kompositionen, als in allem Flickwerk der kaiserlichen Kunst. Mehrere von seinen kleinen Zeichnungen erinnern an die griechische Plastik. Wir haben ein kostbares Album von ihm gesehen, ganz durch-

setzt von griechischen und römischen Motiven, mit Auszügen aus der Geschichte für Darstellungen zu Kimon von Athen und Perikles, zu Horatius Cocles, Lucretia und Mucius Scaevola.

Man sagte Prudhon auch nach, er könne leider nicht zeichnen. Es ist wahr, so wie seine Rivalen zeichnete er nicht. Sein Verfahren ist von dem ihrigen gründlich verschieden, aber sein Ergebnis auch bei weitem vorzuziehen. Während die Davidschule den äußeren Umriß zeichnete, und damit glaubte, die Gestalt in ihrer Form erfaßt zu haben, sobald sie nur deren geometrische Linien festgehalten hatte, gewissermaßen die Grenzen ohne die innere Substanz, — begann er gewöhnlich mit den großen Lichtflächen, mit der wirklichen Modellierung der Formen. Bei Herrn Marcille und Herrn Carrier gibt es merkwürdige Aktstudien, die angesichts der Natur nach diesem Verfahren angelegt sind.

Was die Farbe anlangt, so unterscheidet sich Prudhon noch mehr von seinen Zeitgenossen. Seine ganz eigenartigen Entwürfe erinnern an die von Correggio, Parmigiano und der Schule von Parma; Beispiel: das Gemälde des Grafen von Morny. Die unteren Lagen haben eine unnachahmliche Leichtigkeit und Durchsichtigkeit. Er hatte das Gelb aus den Fleischtönen ganz verbannt; denn es dunkelt nach, wie man aus der Erfahrung mit den Malereien der Schule des Kaiserreiches weiß, die heute trüb geworden und ver-

sunken sind, während Prudhons Bilder ihre Frische bewahren. Etwas Ähnlichkeit hat er mit Greuze in den bläulichen und violetten Halbtönen. Aber Greuze galt auch als ein Original, das der anerkannten Plejade nicht würdig sei. Beide sind heute durch die allgemeine Vorliebe und den Preis ihrer Bilder hinreichend gerächt. Ein wenig zu spät für Prudhon, der niemals Nutzen daraus gezogen hat.

Die Ausstellung der Galerie des Beaux-Arts enthält fünf Gemälde von Prudhon: ein männliches Bildnis, 1810 unter ungünstigem Einfluß gemalt; eine kleine Skizze zu „Phrosine und Mélidor", die Szene wurde vom Künstler in derselben Größe gestochen; „Die Unschuld von der Liebe verleitet mit der Reue hinterdrein"; ein kleiner Genius mit einem Blumenkorb geht ihnen voran; die ganz unbekleidete Liebe streichelt das Kinn der Unschuld, deren Hüllen gar bald herabfallen werden. Der Landschaftshintergrund ist nur leicht hingestrichen. Schließlich noch „Venus und Adonis" aus der Galerie Sommariva, jetzt im Besitz des Herrn Marcille.

Diese entzückende Skizze, nur einen Fuß hoch, wurde in derselben Auktion, wo die berühmte „Galathea" von Girodet, die seinerzeit einen wahnsinnigen Preis gekostet hatte, um ein paar tausend Frcs. wegging, mit 8000 Frcs. bezahlt. Man sagt, die „Dido" des Louvre sei mit 100000 Frcs. bezahlt worden; wieviel würde sie beim Verkauf

wohl heute bringen? Prudhons Entwurf zur „Himmelfahrt", der nicht viel größer ist, als die Skizze zu „Venus und Adonis", ist bei der Versteigerung von Herrn Paul Périer dem Marquis von Hertford 12000 Frcs. zu stehen gekommen.

Nach einem solchen kleinen Gemälde wie „Venus und Adonis", darf Prudhon beurteilt werden; es ist ersten Ranges und eines Correggio würdig.

Das Talent des Meisters läßt sich auch nach den fünf auf der Ausstellung vereinigten Zeichnungen bewerten: Amor auf seinen Bogen gestützt betrachtet eine von ihm verwundete Frau — nebst einem Gegenstück im gleichen Rahmen, gehören dem Grafen de la Riboissière; die drei anderen besitzt Herr Marcille: „Minerva führt die schönen Künste der Unsterblichkeit entgegen", ein, wie ich glaube, dem Deckenstück des Billardsaales im Schlosse St.-Cloud ähnliches Gemälde. Ferner „Amor verwundet" oder „Ein Schlag mit dem Katzenpfötchen"; davon besitzt Herr Carrier eine größere Zeichnung, das Gemälde aber befand sich auf der Auktion des Grafen von Cypierre; endlich eine Allegorie, eine Frau, in Gewänder gehüllt mit kleinen Genien, eine Art Karyatide, aus einer Reihe von Dekorationen, die man beim Marquis Maison sehen kann.

Mit Prudhon endet die Geschichte dieser ersten Kunstperiode des 19. Jahrhunderts. Eine jüngere Generation sollte sich bald darauf ent-

falten; sie hat bereits ihre berühmten Toten geliefert, Géricault, Léopold Robert, Sigalon, Charlet waren Zeitgenossen der noch lebenden Berühmtheiten: Ingres, Ary Scheffer, Horace Vernet, Paul Delaroche; alle sind in der Ausstellung der Maler vertreten. Aber den Künstlern der kaiserlichen Epoche muß man noch hinzurechnen: Abel de Pujol und Hersent. In der Galerie des Beaux-Arts ist das letzte Bild von Pujol zu sehen, die 1843 ausgestellte „Chlodsinde" oder „Die Probe durch siedendes Wasser", und fünf 1810 von Guizot ehrenvoll erwähnte Gemälde Hersents: Das Bildnis der Frau von Girardin und zwei andere Frauenporträts; die 1822 von Thiers besprochene „Ruth mit Boas" und „Comment l'esprit vient aux filles". Es wäre mehr wert, zu erfahren, wie den Malern der Geist kommen möge.

2. Sigalon — Géricault — Léopold Robert — Charlet

Sigalon ist 1790 am Fuße der Sevennen geboren. Als er dreißig Jahre später seine Berge verließ, nahm er kein anderes Vermögen mit als eine Entschlossenheit, die allem Elend und aller Einsamkeit zum Trotz die ärgsten Hindernisse zu überwinden bestimmt war; denn er bewahrte sich stets die Vorzüge des Bergbewohners: Mut, Widerstandskraft, Geduld und maßvolles Wesen. Seine Jugend vergeudete er mit allerhand bedeutungslosen Beschäftigungen in irgendeinem Neste seiner

Heimat. Welche Seltenheit, ein Maler, der nicht schon in der Kindheit mit seiner Kunst beginnt! Die Anfänge fast aller Maler haben eine gewisse Ähnlichkeit: Kohlezeichnungen auf den Wänden, Sudeleien auf Papier, die ihren Beruf ankündigen. Es gibt vielleicht keinen außer Guérin, der es in der Jugend sowohl, wie auch im Alter unterließ, „Männchen zu malen".

Indessen hat Sigalon gewiß auch sein Talent in einer Menge von Zeichnungen und Bildern versucht, die man zweifellos einmal in den kleinen Städten von Languedoc entdecken wird. Einmal in Paris angelangt, um das Jahr 1820, holte er seine malerische Ausbildung nach, unterstützt von den Ratschlägen seines Landsmannes, des ehemaligen Davidschülers Souchon, den wir im Salon von 1827 neben Sigalon und auch in den letzten Arbeiten zu der Kopie des „Jüngsten Gerichts" finden. Souchons „Lazarus", seinerzeit zugleich mit der „Athalia" ausgestellt und nunmehr in der Kirche von Saint-Merry, ist ein kräftiges, ausdrucksvolles Gemälde, das mehr Beachtung verdiente, als ihm zuteil wird. Souchon ist mit größerem Recht der Lehrer Sigalons zu nennen als Guérin, in dessen Atelier Sigalon eine Zeitlang mit Bonington, Delacroix oder andern Neuerern gemeinsam arbeitete.

Das erste Gemälde, mit dem Sigalon an die Öffentlichkeit trat, ist die „Kurtisane", die 1822 ausgestellt war und sich heute in einem der fran-

zösischen Säle des Louvre befindet. Sie ist von Reynolds gestochen. Im selben Salon befand sich Delacroix' erstes Bild, „Dante und Vergil". 1824 erschien die „Lokusta", eine schreckliche, verwegene Komposition, die aber trotzdem großen Beifall errang. Damals rief Thiers aus, daß Frankreich um einen guten Maler reicher sei; er war es auch gewesen, der 1822 Delacroix' Ruhm vorausahnte. Aber trotz des günstigen Eindrucks, den die „Lokusta" auf die Kritiker und Künstler hervorbrachte, verblieb der arme Sigalon in seinem Elend; er konnte das Bild nicht verkaufen und hatte nicht einmal die Mittel, um neue Arbeiten beginnen zu können. Herr Laffitte, der damalige Gönner aller edlen Mittellosen, ließ Sigalon 6000 Frcs anweisen, und die „Lokusta" wurde im Hause des Finanzmannes aufgestellt. Sie sollte nicht lange dort bleiben, da der Gegenstand das Mißfallen der braven Bürger aus der Umgebung des Herrn Laffitte erregte. Und doch ist der Stoff dem zarten Racine entnommen:

Elle a fait expirer un esclave à mes yeux;
Et le fer est moins prompt pour trancher une vie
Que le nouveau poisson que sa main me confie.

Sigalon wurde gebeten, sein Gemälde zurückzunehmen und ein anderes dafür zu liefern. Die „Lokusta" befindet sich jetzt in der Heimat des Künstlers, im Museum zu Nîmes.

Neid und ungerechte Kritik verschworen sich gegen eine der grandiosesten Kompositionen,

eines der kraftvollsten Bilder der modernen Schule, die „Athalia". Wir haben sie im Museum von Nantes gesehen, das sie eigentlich an das Pariser Museum abgeben sollte. In der Geschlossenheit seiner Zeichnung, dem großartigen Bewegungszuge der Gestalten und der üppigen Farbenfülle hat Sigalon hier sein ganzes kunstreiches Können bewiesen. Ein vollkommenes Meisterwerk ist das. Es hat viel mehr Glanz und Frische bewahrt, als die späteren Bilder Sigalons. Die „Athalia" und die „Lokusta" bleiben für die Nachwelt seine beiden Hauptwerke.

Bemerkenswert ist, daß der rauhe Sigalon die Anregung zu seiner „Athalia" abermals Racine entnommen hat:

> De princes égorgés la chambre était remplie:
> Un poignard à la main, l'implacable Athalie
> Au carnage animait ses barbares soldats,
> Et poursuivait le cours de ses assassinats.

Freilich, die harmonische Dichtung Racines ist nicht so blutig, noch so farbenprächtig, wie das lebensvolle Bild des südländischen Malers.

Bis zur Julirevolution getraute der entmutigte Künstler sich nicht wieder, ein großes Bild in Angriff zu nehmen. In dieser Zeit malte er meist Porträts, um sein Leben zu fristen: so das Bildnis der Mutter des Arztes Moreau, mit dem er befreundet war; eines von Herrn Schoelcher (Vater) u. a. m. „Der gefangene Amor", der aus dem Besitz des Herrn Moreau in der Galerie des Beaux-

Arts ausgestellt ist, soll ebenfalls jener Zeit entstammen. Der Darstellungsgegenstand entsprach Sigalons Talent: zwei nackte Gestalten, Mann und Weib, liegen in einer Landschaft, neben ihnen der gefesselte Amor. An der anatomischen Kenntnis, die er in diesen Gestalten entwickelt, merkt man, daß Sigalon mittelbar der großen Schule jener geschickten Techniker angehörte, deren Haupt Gros gewesen ist. Das Bild ist einwandfrei in der Zeichnung und Modellierung, und wundervoll in der Farbe. Man würde dies noch besser beurteilen können, wenn es niedriger hinge, — in Augenhöhe. Sigalon hat die Untersuchung des Kritikers, das Studium des Kenners nicht zu fürchten. Doch dürfen wir uns auch darüber nicht täuschen, daß er etwas schwerfällig ist und daß es ihm an Vornehmheit mangelt.

Die „Vision des heiligen Hieronymus" und der „Christus am Kreuze" waren 1831 ausgestellt. Aber der geringe Ertrag, den diese Bilder brachten, vermochte Sigalon inmitten des Pariser Lebens und angesichts der Kosten, welche die Ausführung großer Gemälde verursacht, nicht zu erhalten. Nach zwölfjährigem Kampfe war er gezwungen, nach Nîmes zurückzukehren, „ärmer als er von dort gekommen war", wie Jeanron in dem vorzüglichen Berichte über seinen Meister und Freund sagt. Er hoffte, dort Zeichenunterricht geben zu können und Porträtaufträge zu erhalten. Aber im Jahre 1834 berief ihn die Direktion der Schönen

Künste aus seiner Zurückgezogenheit und betraute ihn mit der Kopie des „Jüngsten Gerichts“ und anderer Fresken Michelangelos aus der Sixtinischen Kapelle. Wie man sich erzählt, war dieser schwierige Auftrag von mehreren bevorzugten Künstlern abgelehnt worden. Sigalon hat seiner Aufgabe vier Jahre harter Arbeit gewidmet, unterstützt von seinem vorzüglichen technischen Können, und 1839 wurde seine riesige Kopie am Ende eines Saales der École des Beaux-Arts aufgestellt. Ganz Paris lief zusammen, um die unsterbliche Schöpfung Michelangelos zu betrachten, die damals Streitigkeiten erweckt hat, die wir heute nur abgeschmackt nennen wollen. Ja, in dem Frankreich des 19. Jahrhunderts fand sich eine solche unfähige und bedauernswerte Hoffart, der das Genie Buonarrotis — nicht genügte! Sigalon, der gekommen war, um dem Triumph des großen Florentiners beizuwohnen, der ihn, wie er sagte, davor bewahrt hatte, „im Hospital zu sterben“, ward ganz niedergeschlagen ob solcher Torheit. Trauriger denn je fuhr er zurück und starb wenige Monate später zu Rom in den Armen des Abbé Lacordaire.

1841 hat Gigoux ein sehr schönes Porträt von Sigalon ausgestellt; der Kopf war nach der Natur gemalt.

Als Géricault starb, war er nahezu im selben Alter wie Sigalon beim Beginn seines Berufes. Als er im Jahre 1819 seine „Medusa“ ausstellte,

im selben Saale, wo die „Galathea“ Girodets und Ingres' „Odaliske“ hing, da schrieb eine Zeitung: „Herr Géricault ist ein sehr hoffnungsvoller junger Mann, der viel verspricht.“ Damals war er 28 Jahre alt, nach fünf Jahren war er tot.

Es ist ein sehr sonderbares Vorurteil, wenn man der Jugend die Fähigkeit abspricht, dauerhafte und hervorragende Werke zu schaffen. Besonders in der Kunst ist das graue Haar durchaus nicht der unentbehrliche Begleiter des Talentes.

Die Geschichte der mannigfaltigen Schicksale der „Medusa“ ist für Leute von Talent nicht sehr lustig anzuhören. Nach der Ausstellung wandte sich Horace Vernet wegen des Ankaufs dieses schönen Gemäldes an den Direktor des Museums, Herrn de Forbin. Widerstrebend bot man 5000 Frcs., d. h. weniger, als die Kosten der Ausführung betrugen. Darauf fuhr Géricault nach England, wo er schon mit seinem Freunde Charlet zusammen gewesen war. Dort stellte er die „Medusa“, die sich im Auslande schon großen Rufes erfreute, aus. Diese Ausstellung und einige Zeichnungen brachten ihm mehr als 20000 Frcs. ein. Als er gestorben war, wurde die „Medusa“ Herrn de Forbin abermals angeboten; auf dessen abermalige Ablehnung hin kaufte sie als Meistbietender im Mitbewerbe von Bilderhändlern, die das Werk in mehrere Teile zerschneiden und so als Studien verwerten wollten, Herr de Dreux-Dorcy, der Freund und Mitarbeiter Géricaults. Später, als

Géricaults Ruf noch größer geworden war, entschied sich die Museumsdirektion für den Kauf, und Dorcy war glücklich, seines Freundes Meisterwerk dem Louvre um 6000 Frcs., denselben Preis, den es ihn gekostet hatte, überlassen zu können.

Géricault hinterließ außer der in sechs Monaten vollendeten „Medusa" die zwei großen Reiterfiguren im Palais-Royal, den 1822 ausgestellten „Chasseur" und den 1814 ausgestellten „Kürassier"; außerdem eine Menge von Studien und Zeichnungen in verschiedenen Privatsammlungen, bei den Herren Scheffer, Marcille, Collot, Barroilhet, Etienne Arago u. a. zerstreut.

Die beiden in der Galerie des Beaux-Arts ausgestellten Pferdestudien gehören dem Lord Seymour. Sie sind in einem berühmten Stall nach der Natur gemalt. Jedes von diesen Rassepferden trägt einen Namen, der Bezug auf seine Taten nimmt. Das Licht spielt auf diesen glänzenden Pferdeleibern in allen Tönen des Prismas; alle Farben, alle Reflexe sind da vereint, Orange, Perlgrau, Zitrongelb, Himmelblau, Wassergrün, Rosenrot. Jedes der Tiere hat seinen eigenen Ausdruck, seine individuellen Bewegungen, den Stil und Grundcharakter seiner Rasse, feurige Nüstern, feine Gelenke, stählerne Flanken. Auf der ersten Studie sehen wir sieben Pferde ganz in Vorderansicht; ihre Köpfe sind ausdrucksvoll, und ihre Brust scheint unruhig zu atmen. Auf der zweiten sind

drei Reihen von acht Pferden, von rückwärts gesehen. Beide sind vorzüglich und verdienen wohl den Enthusiasmus der sportsmen.

Géricault hat stets eine heftige Leidenschaft für Pferde gehabt. Auf dem Gymnasium träumte er von dem Zirkus Franconi und befestigte sich an der Innenseite der Knie eiserne Stäbe, um krumme Reiterbeine zu bekommen. Er studierte, bevor er zu Guérin kam, eine Zeit bei Carle Vernet, wo er wegen seines instinktiven Dranges zum Kolorismus „Rubens' Koch" genannt wurde. Seine ersten Bilder waren Reiter und Pferde. 1814 trat er bei der Kavallerie ein. Später sah man ihn immer zu Pferde in den Champs-Elysées und im Bois. Und auf einem Spazierritt an den Ufern der Themse zog er sich auch eine Verletzung an der Hüfte zu, den Ursprung seines langen Leidens. Infolge eines Sturzes vom Pferde bekam er ein Geschwür am Oberschenkel, und bei einem Rennen auf dem Champ de Mars erlitt er einen Stoß gegen seine Wunde, woran er schließlich nach einjährigem fürchterlichen Leiden starb.

Die Bibliothek des Kupferstichkabinetts besitzt einen kostbaren Brief mit Ratschlägen an Eugène Isabey; er ist während seiner Krankheit geschrieben und schließt mit dem melancholischen Ausruf: „Auch Deine Jugend wird vergehen, mein junger Freund!"

Auf seinem Sterbelager wurde Géricault nur von dem einen Bedauern gepeinigt, daß er nicht

alle seine Absichten als Maler hatte verwirklichen können. Den körperlichen Schmerz ertrug er mit heroischem Mute, der sich auch in seinem schönen Adlerkopf energisch ausprägt. Mitten in einer chirurgischen Operation sagte er zu seinem Arzte, als derselbe blaß wurde: „Da, nehmen Sie das Riechfläschchen, Sie bedürfen desselben mehr als ich.“ Doch all die dramatischen Szenen, die er einst entworfen, wie der „Negerhandel“, all die Schlachten und Pferderennen quälten und verwirrten ihn in seinen Fieberdelirien fürchterlich! Wie lebendig und fruchtbar seine Phantasie war, weiß man aus der Unzahl von Skizzen, die er zur „Medusa“ entwarf; die Komposition dieses Bildes erfuhr tausend verschiedene Umstellungen. Nun konnte er den Gedanken nicht los werden, daß von allen seinen poetischen Träumen doch nur ein einziger auf der Leinwand festgehalten worden war, um von seinem Talente zu zeugen. Und obendrein hatte ihm die „Medusa“ wenig Ermunterung eingebracht, ein schmeichelhaftes Wort König Ludwigs XVIII. auf der Ausstellung und das Wortspiel eines seiner Ateliergenossen: „Mein lieber Géricault, da hast du einen Schiffbruch gemacht, der für dich keiner sein wird.“

Eine kleine Skizze von Géricault ist noch auf der Ausstellung zu sehen, ein „Kavalleriegefecht“, im Besitze des Herrn Ferdinand Laneuville, und zwei ungestüme Zeichnungen, Pferde in Freiheit und Stiere im Kampf mit Menschen. —

Setzen wir die traurige Geschichte dieser bewegten Menschenleben und unglücklichen Toten auf der Walstatt der Künste fort: David starb im Exil, Gros am Ufer der Seine; Prudhon endigte gebrochenen Herzens nach dem Selbstmord der Mlle. Mayer, Sigalon aus Entmutigung, Géricault durch einen Unglücksfall; Leopold Robert durchschnitt sich die Kehle um einer geheimnisvollen Liebe willen. Wir befinden uns — so scheint es fast — in der Galerie der Generäle des Kaiserreichs zu Versailles, wo man auf jedem Statuensockel liest: Gefallen bei Austerlitz, getötet bei Waterloo . . . Es fehlt nichts, als die Statue Napoleons: Auf St. Helena von den Engländern getötet.

Von dem Leben und der Liebe Léopold Roberts, sowie von den verschiedenen Entwicklungsphasen seines Talentes haben wir schon in Curmers „Beaux-Arts" einen ausführlichen Bericht gegeben. Der Charakter Roberts ist von dem Géricaults sehr verschieden; er hat mehr Ähnlichkeit mit Sigalon. Leopold Robert war Schweizer, Sohn eines Handwerkers wie sein Landsmann Jean-Jacques, ein scheuer und träumerischer Geist wie dieser; er arbeitete ebenso mühselig und näherte sich in seiner Kunst der Schönheit so weit, wie Jean-Jacques in seinem Stil der Beredsamkeit nahe kam. In den Briefen Roberts gibt es einige melancholische Stellen, die an die „Confessions" erinnern. So schrieb er kurz vor seinem Tode: „Ich

war so glücklich, wenn ich von früh bis abends aus Leidenschaft und nicht aus Pflichtgefühl arbeiten durfte. Ach, ich habe nach Unmöglichem getrachtet. Ich bin eine Beute des Leidens, das diejenigen ereilt, die zu viel wollen. Und doch habe ich immer die Einfachheit geliebt. Ist ein friedliches, beschauliches Leben nicht dem Ungestüm eines ehrgeizigen Herzens vorzuziehen? Ich las diese Nacht in der Bibel und suchte in ihrem erhabenen Zuspruch die Ruhe des Geistes, die mich immer flieht. Religion und Natur sind meine einzigen Tröster. Die Vorschriften jedes Glaubens können zur Glückseligkeit des Menschen beitragen, da sie alle dahin zielen, die Leidenschaften zu ertöten, die oft so unglücklich machen."

Er spielt damit auf seine Liebe und seine Kunst an.

Ein andermal schrieb er wie Rousseau, der Misanthrop: „Man kommt schließlich zu der Überzeugung, daß man zu keinem Menschen mehr in innerer Beziehung steht . . .; aber man entgeht seinem Schicksal nicht."

Zur selben Zeit, da er in Venedig am 20. März 1835 seinen unglückseligen Entschluß zur Tat machte, kam in Paris das Gemälde „Die Fischer des Adriameeres" an. Man erinnert sich der Begeisterung, die dieses Meisterwerk hervorrief, das gleichsam das letzte Vermächtnis seines Schöpfers ist. Die Ausstellung desselben im Rathause des zweiten Bezirks brachte 16000 Frcs. für die Armen

ein. Wir ziehen die Adriafischer der „Madonna dell' Arco", den „Schnittern" und anderen Werken Leopold Roberts entschieden vor. Eine unaussprechliche Trauer beherrscht dieses hervorragende Werk — wie ein Aufschrei der Verzweiflung. Diese Fischer kehren niemals wieder.

Keine von Roberts Kompositionen war derart durchgearbeitet wie diese. Herr Marcotte besitzt verschiedene Zeichnungen und vorzügliche Entwürfe dazu, die ihm sein Freund aus Italien sandte, so oft er die Anordnung seines Bildes änderte; Marcotte ist der reichste Sammler Robertscher Bilder. Es ist bedauerlich, daß er die „Glückliche Mutter" und die „Mutter mit dem toten Kind auf ihren Knien" der Ausstellung nicht zur Verfügung gestellt hat, denn nach der „Briganten-szene", aus dem Besitz des Barons Foucaucourt, kann man Robert nicht beurteilen. Dieses schwache Bild von 1820 stammt aus Rom; Leopold Robert war damals erst 26 Jahre alt und war gerade zwei Jahre in Italien, wohin er, wie er sagte, gegangen war, um „dort zu siegen oder zu sterben".

Seine besonderen Vorzüge: Ordnungssinn, Empfindung, Schönheit fehlen in der „Briganten-szene", obwohl der Künstler später mit ähnlichen Kompositionen viel Erfolg gefunden hat. Man muß Robert in wohldurchdachten Darstellungen sehen, die eine schöne Verteilung der Gruppen und Gestalten und einen exakten Linienzug erfordern; war doch Poussin sein Lieblingsmeister,

der, was die Anlage eines Bildes betrifft, noch von keinem übertroffen worden ist. Von Poussin hat er die pyramidenförmige Komposition gelernt, die man in dem „Neopolitanischen Improvisator", in den „Schnittern", der „Madonna dell' Arco" und in den „Fischern des Adriameeres" bewundert: eine Hauptfigur als Gipfel, zu beiden Seiten symmetrische Gruppen, die einander die Wage halten. Dieses gewissermaßen architektonische System war auch Rafael in allen seinen großen Werken eigen. Doch weder Rafael noch Poussin hat es erfunden, es liegt schon allen antiken Reliefs zugrunde. Wir können noch weitergehen: es ist das System aller Geschöpfe der Natur; die Menschen können doch nichts anderes, als die ewigen Gesetze göttlicher Harmonie entdecken.

Indessen muß man Leopold Robert auch in dem Stil seiner Einzelfiguren für sich genommen betrachten, in dem Charakter stolzer Schönheit, den er dem Gebaren seiner römischen Bäuerinnen und seiner rauhen Arbeiter aufzuprägen weiß. Doch mag Roberts so auch ein großer Dichter sein, man muß doch sagen, daß er in der technischen Ausführung seiner Kunst nur schwach geblieben ist. Seine Zeichnung und sein Kolorit, die beide so gerühmt werden, sind höchst tadelnswert; die erstere ist oftmals unrichtig und ungeschickt: man prüfe nur einmal den Umriß der Füße und Arme daraufhin; der Farbe aber fehlt es an Halbtönen und Abwechselung. Leopold Robert scheint

uns in folgender Bemerkung eines Kritikers aus dem Kreise unserer Freunde sehr gut bewertet: „Während seines ganzen Lebens hatte Robert nur einen Gedanken, an dem er schließlich auch zugrunde ging: er erträumte die Vollkommenheit. Er hat, wie er selbst sagte, dem Unmöglichen nachgestrebt. Er hat zu viel verlangt, und dieses übermäßige Verlangen, das er auch auf seine Kunst übertrug, konnte er nie befriedigen, weder in seiner Kunst, noch in seiner unglücklichen Liebe. Diesem unersättlichen Streben aber hat er es zu verdanken, daß er seinem Inbegriff von menschlicher Schönheit nahe gekommen ist, wenn er ihn nicht sogar erreicht hat."

Charlet, dessen kürzlichen Heimgang alle Künstler empfunden haben, war weniger ehrgeizig: ein Mann der Improvisation, ein urwüchsiges Talent, eindrucksfähig und geistvoll. Charlet ist eine Art Journalist, der mit seinem Stift eine lebhafte Polemik entfesselt. Wenn man Charlet seinen Patriotismus und sein Herz als Volksfreund wegnimmt, bleibt nur ein witziger Beobachter und ein geschickter Zeichner übrig. Charlet schreibt Komödie wie Gros Geschichte. Man hat ihn zuweilen mit Béranger verglichen. Gewiß gehört er zur selben Familie; doch Béranger fühlt viel tiefer, viel menschlicher, viel nachhaltiger, ganz abgesehen davon, daß der Stil des Dichters von dem des Malers durchaus verschieden ist. Béranger gehört seiner Zeit, aber auch allen Zeiten an.

Charlet gehört allein in die Restauration; er ist ein nachgeborener alter Haudegen, der 1792 zur Welt kam, als die republikanischen Truppen eben hinauszogen, um das Volksprinzip über Europa weiter zu verbreiten; er sollte den Krieg gegen die Bourbonen in ihrem eigenen Königreiche fortsetzen, nachdem er sich bei Clichy gegen die Alliierten geschlagen hatte. Charlet ist der Sohn eines Dragoners und Patenkind eines Fechtmeisters. Verlaßt euch darauf: er rächt unser Unglück mit durchdringendem Sarkasmus. Er war der Urheber des Wortes von Cambronne, das, auf einem Pamphlet verbreitet, so ungeheuren Erfolg hatte: „Die Garde stirbt, doch sie ergibt sich nicht!“ Der Ruhm Charlets begann mit dieser ersten Lithographie, und durch fünfzehn Jahre hat er den Nationalgeist ausgezeichnet dargestellt. Die Spottlieder und losen Bilder haben den Bourbonen ebenso geschadet wie die Presse und die Rednertribüne. Charlet nimmt seinen Platz in der Geschichte der Politik ebenso ein, wie in der der Kunst.

Unzählig sind die Zeichnungen und Lithographien Charlets, ganze Mappen fanden sich, voll davon, in seinem Nachlaß; es hätte wohl der Mühe verlohnt, ein Verzeichnis davon aufzunehmen. Er hat 1836 auch ein schönes Ölgemälde ausgestellt, eine „Episode aus dem russischen Kriege“, jetzt im Museum zu Lyon; 1837 den „Rheinübergang“, der dem Boileaus nicht ähnlich

ist; 1843 den „Hohlweg"; im übrigen sind seine Bilder jedoch selten und dürften noch teuer verkauft werden.

Gezeichnet hat Charlet bis zum letzten Atemzuge. Am Vorabend seines Todes hat er die beiden Zeichnungen der Ausstellung gemacht, die er Mme. Belloc widmete: „Der Kopf" und „Der Schwanz der Republik" betitelt; hier ein Marquis, dort ein Sansculotte, zu Anfang das Volk, zum Schluß eine neue Aristokratie. Charlet gehörte immer der Opposition an. Er sprach es aus: in den Künsten gebe es keine goldene Mittelstraße. Er ist also immer anderer Meinung gewesen, als Delaroche. (1846. I. 206—238.)

3. Ingres

Eine einzige wirklich hervorragende und unterscheidende Eigenschaft genügt, um einen Mann auch in der Nachwelt weiterleben zu lassen. Ingres hat etwas zum leben. Man mag seine Malerei gern mögen oder auch nicht; sein Name bleibt bestehen. Ingres wird niemals aus der Überlieferung verschwinden; aber er wird auch immer angefochten werden. Solche Zweifel des menschlichen Geistes angesichts gewisser Dinge und Menschen, solche Art Zwiespältigkeit des Urteils kann man übrigens in dem ganzen Verlauf der Geschichte und in allen Gebieten des Lebens beobachten. Bei vielen historischen Streitigkeiten will sich kein Salomo finden, der die richtige

Mutter zu erraten weiß. Seit achtzehn Jahrhunderten hat es, wie in Pierre Leroux' Enzyklopädie zu lesen ist, zweierlei einander widersprechende Stimmen über Brutus und über Cäsar gegeben; wer behält Recht bei Cäsar oder bei Brutus? Zweierlei Stimmen auch über Macchiavelli, dessen Regeln man zugunsten der verschiedenartigsten Überzeugungen in Anspruch genommen hat. Während Voltaire den „niederträchtigen" Macchiavelli mit Friedrich von Preußen, der kaum mehr taugte, widerlegen wollte, schrieb Rousseau: „Das Buch vom Fürsten ist das Buch der Republikaner." Und — wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen, das Gebiet der Malerei gar nicht verlassen — es hat immer zweierlei Stimmen gegeben über Caravaggio und die drangvollen Maler, über die Carracci und die Bologneser Schule, über Pietro da Cortona und die Manieristen, die doch so berühmt gewesen sind, und die schließlich den Verfall herbeigeführt haben. Mußten nicht Watteau und Boucher, David und seine Schule schon zwei, drei Abstimmungen in der öffentlichen Meinung über sich ergehen lassen? Es kommt doch häufig vor, daß ein Mensch Ansprüche auf Geltung in der Geschichte besitzt, selbst mit einer sehr unvollständigen Geistesanlage, selbst bei verderblichem Einfluß. Aber wie groß auch die Unvollkommenheiten der Persönlichkeit sein mögen, einen wirksamen und besonderen Grund für die Dauerhaftigkeit eines historischen Namens muß es immer

geben, und zu diesem Grund hindurchzudringen, darauf kommt es an.

Ingres vertritt einen wesentlichen Bestandteil der Poesie. Sein Trachten ist auf Stil, Reinheit der Form, Haltung und Schönheit gerichtet. Freilich wird die Schönheit, wie er sie aufzufassen scheint, durch eine strenge Formensprache umschrieben, unter Verzicht auf alle anderen lebensvollen und unendlich wandelbaren Eigenschaften der Natur. Dieses System ist nach unserem Dafürhalten, selbst wenn man von den Bedingungen seiner Kunst absieht und es nur im Hinblick auf die Ästhetik und die Poesie betrachtet, durchaus falsch. Aber Ingres legt in seine Überzeugung solche Gewaltsamkeit und zähe Ausdauer, daß seine Werke dadurch alle Charakter besitzen. Wir haben ihn an anderer Stelle mit Guizot verglichen, mit dem er wirklich viel Ähnlichkeit hat. Auch auf seine Beziehungen zu David ist in dem obigen Abschnitte hingewiesen und zwar in dem Sinne, daß beide, wie aus ihren Arbeiten ohne Unterlaß ersichtlich ist, aus ein und derselben Quelle der Inspiration schöpfen. David wollte den Künsten soziale Bedeutung, sittlichen Einfluß, historische Lehrkraft verleihen; aber der Maler bleibt weit zurück hinter dem Theoretiker. Ingres verlangt nur Schönheit um ihrer selbst willen; er bekümmert sich nicht um soziale Tendenzen und sorgt sich nicht im geringsten um die Leidenschaften, die den Menschen umtreiben, um das Schicksal, das

die Welt bewegt. Sein Absehen ist allein auf plastische Vollkommenheit gerichtet. Aber seine Ausführung entspricht durchaus nicht diesem Wollen.

Im Grunde ist Ingres ein Erzromantiker unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts, wenn ausschließliche Liebe zur Form, vollkommene Gleichgültigkeit gegen all die Geheimnisse des menschlichen Lebens, wenn skeptisches Verhalten gegen Philosophie und Politik, selbstsüchtige Lossagung von allen Gefühlen der Gemeinsamkeit und des Zusammenhangs Romantik ist. In der Tat, der Satz „l'art pour l'art" ist eine Art materialistischen Brahmanentums, welches seine Anhänger sich keineswegs in die Betrachtung der ewigen Dinge, sondern vielmehr in eine unsinnige Überschätzung der äußeren, vergänglichen Formen verlieren läßt. Es ist auffallend, daß die Romantik, deren guter Einfluß auf den Stil sich kaum bestreiten läßt, nicht einen einzigen Mann mit starker sozialer Überzeugung hervorgebracht hat. Ihre Dichter haben alle Ausgeburten des Wunders, alle Großtaten und alle Ungerechtigkeiten besungen. Die „Kunst um der Kunst willen", losgelöst vom Menschen, ist in dem Lande der Rabelais, Corneille, Molière, Voltaire, Rousseau, Poussin und David eine sonderbare Ketzerei. In Frankreich haben die Künste immer eine philosophische Tendenz verfolgt, häufig sind sie sogar eine Waffe im sozialen Kriege gewesen: Predigten oder Flug-

schriften. Die Romane der großen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts haben stets die Bedeutung einer These allgemeiner Nützlichkeit oder moralischer Vervollkommnung. Scribitur ad probandum. Das 19. Jahrhundert, das immer von seinen Sitten und Einrichtungen so viel Aufhebens macht, hätte wohl daran getan, sich die edle Begeisterung seiner Vorgänger zu bewahren.

Ingres befindet sich im grellsten Widerspruch zu der heimatlichen Überlieferung, hauptsächlich zu der jüngsten Lehre Davids. Diese aber war gerade dasjenige an David, was in der französischen Schule weiter zu leben verdiente: Die Liebe zum Hochherzigen, die Begeisterung für alles, was heroische Aufopferung heißt. Auf Brutus, Sokrates, Leonidas sind die Odalisken gefolgt. Der Künstler hat keine eigene Meinung mehr; er hängt nur von seiner Phantasie allein ab, und so behandelt er, abgeschlossen von den anderen Menschen, von seiner stolzen Höhe sämtliche Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens mit Geringschätzung. So malte Ingres z. B. zur Zeit der Fremdeninvasion im Jahre 1814 den „Aretino", die „Fornarina" und eine Anekdote von Heinrich IV. — zur selben Zeit, als David, wie schon erwähnt, den Leonidas wieder auferstehen ließ. Der eine rief: „Es lebe Heinrich IV., der galante Fürst!" — der andere „Es lebe das Vaterland und die Freiheit!"

Wir heben diese Beobachtung hervor, weil

schließlich der Gedanke, die Eingebung, das Gefühl, der Geist, die Erfindung — wie man es immer nennen mag — stets den Urgrund des künstlerischen Schaffens ausmacht, in der Literatur ebenso wie in der Malerei. Die Kunst ist nichts anderes als der Ausdruck des inneren Lebens, das des Menschen Herz bewegt und sich den anderen Menschen mitteilen will. Leider überwiegt in unserer Zeit die Form den Inhalt, und niemand scheint diese Erniedrigung nationaler Kunst aufzufallen. Wenn man noch etwas erörtert, so ist es meistens die Art des Verfahrens, die Geschicklichkeit in der Ausführung. Nur darum kümmert sich die Literatur, der man gegenwärtig den Vorzug gibt, und keine andere Sorge kennt auch die Malerei. Wir dürfen über unsere Kritiken in dieser Hinsicht ganz beruhigt sein; denn wir haben, glaube ich, bewiesen, daß niemand mehr als wir die Technik an sich in der Kunst zu schätzen weiß, die Farbe, die Bewegung, die Fülle und die geistreiche Behandlung in der Malerei würdigt. Wir achten die Odalisken und die Schäferinnen durchaus nicht gering; Watteau und Boucher sind uns sogar lieber als die schwerfälligen Zusammenstoppler, die sich einbilden, mit einem derben Einfall und einer rechtschaffenen Absicht schon ein Gemälde zustande bringen zu können. Die Absicht kann nicht für die Tat angenommen werden, wenn es sich um Kunst, das heißt Verwirklichung, Schöpfung handelt. Das

Kind muß mit allen Erfordernissen zur Lebensfähigkeit auf die Welt kommen. Wir sind indes so anspruchsvoll zu fordern, daß es auch eine Seele habe. Ist das zu viel verlangt?

Also, was ist das Lebensprinzip, das Ingres und seine Schule beseelt? Wie denkt er über die Gesellschaft des Altertums, die des Mittelalters und unserer Zeit? Ihr könnt der Schönheit nicht Charakter verleihen, ohne an Wahrheit und an Gerechtigkeit zu rühren. Das Schöne ist der Abglanz des Wahren, sagt Plato. Wo ist die Wahrheit, wo die Gerechtigkeit, auf daß wir sie wieder mit Schönheit umhüllen? Wenn ihr an nichts mehr glaubt, wo wollt ihr dann das Zeichen der Schönheit aufrichten? Auf dem Boden des Guten oder des Bösen? Ihr stellt mich vor ein Bild: wohin soll meine Teilnahme sich wenden, zu dem Opfer oder zu dem Henker? Auf die Liebe oder den Egoismus? Um ein Bild zu malen, muß man doch irgendein Gefühl haben, das dann auch den Beschauer ergreifen wird. Nehmen wir einmal den „Tod des Sokrates" von David; das ist eine Apotheose: wenn man dieses Bild betrachtet, kann man nicht anders, als für den Philosophen und die Wahrheit Partei ergreifen. Von einem Skeptiker gemalt, würde der „Tod des Sokrates" überhaupt keine Bedeutung haben. Davids „Leonidas": Auf! an die Grenze, das Vaterland gegen den Eindringling zu verteidigen! Und da, „Das Gemetzel von

Chios" von Eugène Delacroix! Lehnt sich da nicht alles in uns gegen die Unterdrücker auf?

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Seele des Künstlers nur historische und unmittelbar bedeutsame Ereignisse zu beleben vermag. In den einfachsten Vorgang von der Welt, in eine beliebige Gestalt, ja selbst in eine Landschaft kann man sehr viel menschliches Gefühl hineinlegen. Dazu aber gehört, daß der Künstler vorerst selbst etwas innerlich erlebt hat, sonst genügt die Daguerreotypie zur Wiedergabe des Vorbildes.

Demzufolge kann man Ingres aus seiner Gleichgültigkeit gegen Religion, Philosophie, Politik, Moral, Geschichte und alle tiefern Interessen der Menschheit und der Gesellschaft einen Vorwurf machen. Ingres' Stellung innerhalb unserer Schule ist so bedeutend, daß er verantwortlich ist für die Bahn, auf der ihm eine ganze Schar von Künstlern folgt. Ein schlechtes Prinzip kann, einmal angenommen, eine ganze Generation verderben. Nach unserer Meinung kommt es darauf an, unter den Malern nicht den Glauben groß werden zu lassen, sie könnten durch ausschließliches Bemühen um das Formale oder durch mehr oder minder glückliche Eigenschaften der Technik zum Erfolg gelangen. „Wer sich damit bescheidet, nur das Äußere zu sehen, nur die Form zu malen, wird diese selbst nicht einmal zu sehen vermögen," sagt Michelet in seinem Buche über das „Volk". Nochmals also: Skepsis ist verderblich in der

Kunst, ebenso wie in allen anderen Offenbarungen des menschlichen Geistes.

Auch das Verfahren, die besonderen Mittel seiner Kunst, die Theorie seiner Ausführung erscheinen uns bei Ingres sehr anfechtbar. Indessen nur gegen große Männer zieht man zu Felde. Ingres verkennt, wie Guizot sagt, das eigentliche Gebiet der Malerei. Aus der „Apotheose Homers" könnte ein Bildhauer ein schönes Basrelief machen. Die „Odaliske" ist eine wundervoll modellierte Statue! Vielleicht war Ingres eben Bildhauer. Denn gerade das Verfahren des Plastikers nimmt ihn vor allem ein, auch in der Malerei, ja sogar, so unglaublich das klingen mag, in der Musik. Ingres ist sehr musikalisch und fühlt sich glücklich, wenn er in irgendeinem Quartett von Haydn die Geige spielen darf. Er spricht ebensogern über Musik wie über Malerei, und wiederholt oftmals: „Was mich in der Musik begeistert, ist die Zeichnung, die Linie." Dies Wort ist charakteristisch und spiegelt aufs deutlichste die außerordentliche Leidenschaft des berühmten Künstlers für die Form wieder, die doch aber in der Malerei erst in zweiter Linie kommt und noch mehr in der Musik.

Tatsächlich gibt es ja Zeichnung in der Musik ebenso wie in der Literatur und in der Malerei. Ein Musikstück, ein Satz können gut gezeichnet sein, im ganzen wie auch in den einzelnen Teilen. Die Proportionalität ist eine Bedingung aller

Künste; aber das Ausdrucksmittel der Musik ist der Ton mit all seinen Zusammenstellungen und Rhythmen, die ihn zeichnen und umschreiben. Das Ausdrucksmittel der Malerei ist die Farbe mit der sie begrenzenden umschreibenden Zeichnung.

Die Zeichnung ist in der Malerei dasselbe, was der Takt in der Musik ist, nichts anderes. Was ist aber der Takt ohne Ton? Das Leere, das Unmögliche. Der Takt ist die Grenze des Tones ebenso wie die Zeichnung der Rahmen der Malerei ist. Wenn auch die Dichtung, im weiteren Sinne, ein einheitliches Ganze ist, die Künste sind vielfältig und ihre Ausdrucksmittel verschieden. Malerei ohne Farbe als grundlegendes Verfahren, als Ausgangspunkt genommen, das heißt die eigene Kunst verleugnen; denn die Malerei beruht auf einer Übereinkunft, die sich nur durch das Licht erklärt, d. h. durch die Farbe. Das Licht ist es, das Relief und Raum auf einer ebenen Fläche kenntlich macht. Man bedenkt ja gar nicht hinreichend, welch eine unglaubliche Kraftleistung der Malerei es ist, daß sie die unendliche Luft und die Tiefe des Himmels auf einer Leinwandfläche, die doch keine Tiefe hat, zur Erscheinung bringt; ein erstaunliches Kunststück, das sogar eine gewisse Erziehung auf Seiten derer voraussetzt, die derart in Wirklichkeit umgesetzte Vorstellungen betrachten. Bekanntlich sollen Kinder, Wilde und oft auch Bauern Mühe haben, das im Bilde Dargestellte zu erfassen. Ich bin im

Gebirge Hirten begegnet, die derart darüber erstaunt waren, in den vor ihren eigenen Augen entstandenen Studien die Perspektive, den Raum gemalt zu sehen, daß sie es für Zauberei hielten.

Die Malerei ist eine wunderbare Zauberin, deren ganzes Geheimnis in der Farbe liegt.

Auch die Dichter treten manchmal aus dem besonderen Gebiet ihrer Kunst heraus, indem sie mit tönenden Worten allein Verse machen. Dies kann Musik sein. Lamartine liefert Beispiele hierfür. George Sand ist oft Malerin, und Victor Hugo Bildhauer, wie Lamartine Musiker ist.

Ingres' Malerei hat mehr Beziehungen als man glaubt zu den primitiven Malereien orientalischer Völker, die eine Art farbiger Plastik darstellen. Womit beginnt bei den Indern und Chinesen die bildende Kunst, oder bei Ägyptern und Etruskern? — bei dem Flachrelief, auf dem man Farben anbringt. Dann unterdrückt man das Relief, und es bleibt nur der äußere Umriß, der Zug, die Linie; tragen wir nun auf das Innere dieser elementaren Zeichnung Farbe auf, so haben wir Malerei; aber es ist weder Luft noch Raum darin. Die chinesischen Gemälde haben diesen Charakter, der auf den etruskischen Vasen so deutlich ausgeprägt ist, noch erhalten. Die in ganz flachen Farbenlagen kolorierten Figuren erheben keinen anderen Anspruch, als die Plastik und Ziselierung nachzuäffen.

Ich hörte auf der Ausstellung mehrere Per-

sonen die „Stratonike" mit chinesischer und etruskischer Malerei vergleichen; die eine so zart im Ton, so minutiös im Detail; die andere von so genauer Linienführung, strenger Haltung, etwas seltsam, aber immer köstlich; alle beide indessen der Darstellung des Raumes und der Luft ermangelnd.

Die gleichen Mängel, welche auf eben dieselben Ursachen, will sagen auf dasselbe Verfahren zurückzuführen sind, lassen sich leicht auch in den Bildern von Ingres aufzeigen. Beginnen wir bei der „Stratonike", dem schönsten Bilde der Ausstellung: Alles ist in der gleichen Ebene, die Bettstelle, die Säulen, die Personen des Dramas und jene Nebenpersonen, die auf die Wand gemalt zu sein scheinen. Dann die zweite „Odaliske": Der schwarze Eunuch berührt die schöne Sultanin und ist doch um mehr als die Hälfte kleiner; denn nach Ingres' Absicht soll er sich in einem gewissen Abstand befinden: also ein Mangel an Perspektive. In der berühmten „Klytämnestra" von Guérin gab es eine ähnliche Wirkung: Klytämnestra faßt den Vorhang, der sie von Agamemnon trennt, — man meint, sie will eben Hand an den schlafenden Gatten legen; dabei weisen aber die Größenverhältnisse an Agamemnons Körper auf eine beträchtliche Entfernung hin. Farbe und Licht sind es also, welche die Gegenstände an ihren Platz im Raume stellen. Die Koloristen fallen derartigen Verirrungen niemals anheim.

Der Mangel an Perspektive, der die Wirkung seiner Gemälde stört, ist auch bei Ingres darauf zurückzuführen, daß er zu kleinlich ins einzelne geht, und alles im selben Tonwerte hält, wie weit auch der Abstand sei. So kann man das Muster des Teppichs zwischen der Odaliske und dem schwarzen Eunuchen ganz genau abzählen: zwischen ihnen sind fünf oder sechs Quadrate, die eine Entfernung von fünf bis sechs Fuß ausmachen können. Warum ist also der Eunuch so klein?

Die Galerie des Beaux-Arts enthält elf Bilder von Ingres: „Ödipus, das Rätsel lösend", im Besitze der Herzogin von Orléans; die „Sixtinische Kapelle" bei Herrn Marcotte, die „Odaliske" des Grafen Pourtalès; „Philipp IV." aus dem Besitz des Herzogs von Fitz-James; die „Francesca da Rimini" des Grafen Turpin de Crissé; „Jehan Pastourel und Karl V." vom Marquis von Pastoret; das Porträt des Herrn „Bertin aîné"; das des „Grafen Molé"; ferner die dem Herrn Marcotte gehörende „Odaliske", die „Stratonike" der Herzogin von Orléans und das Porträt der „Vicomtesse d'Haussonville". Wir haben sie absichtlich in chronologischer Reihenfolge aufgezählt, um an ihnen das Talent des Künstlers in seiner Entwicklung verfolgen zu können.

Der „Ödipus" ist aus dem Jahre 1808; Ingres war damals gegen 29 Jahre alt; er hatte Montauban mit 16 Jahren verlassen, um in Davids

Atelier zu arbeiten, gegen dessen Stil doch sein ganzes Leben ein langer Protest werden sollte; 1800 erhielt er den Rompreis, konnte aber erst 1806 nach der Wiederherstellung der französischen Schule in der Villa Medici nach Rom gehen. Sein Konkurrenzbild, das noch heute in der École des Beaux-Arts ausgestellt ist, stellt den Achilles dar, wie er in seinem Zelte die Gesandten Agamemnons empfängt. Als Flaxman nach Frankreich kam, erklärte er, dieser Achilles von Ingres sei das Schönste, was er in Paris gesehen habe. Dabei muß man bedenken, daß Flaxman Bildhauer und Engländer war.

Ingres blieb bis 1824 in Italien und kehrte, nach dem Erfolge des „Saint Symphorien" im Salon von 1835, als Direktor unserer Schule wieder dahin zurück. Dieses freiwillige Exil erklärt zum Teil seine Neigungen und den Charakter seines Stils, die der französischen Tradition so fremd sind. Auch Poussin blieb lange in Rom und wurde von Rafaels Manier beeinflußt; aber die Originalität seines eigenen Genies blieb unberührt.

Die Komposition des „Ödipus" ist sehr packend. Ein fürchterliches Geheimnis webt zwischen dem Manne und der Sphinx. Ödipus, nackt, in natürlicher Größe gegeben und im Profil gesehen, steht in tiefes Nachdenken versunken da. Die Sphinx mit dem Antlitz und den Brüsten eines Weibes streckt schon gegen den kühnen jungen

Mann ihre Löwentatze aus. Fleisch und Felsen haben jedoch fast den gleichen Ton, sie fallen ins Aussehen von Pfefferkuchen. Die Haare des Ödipus erscheinen wie aus Holz geschnitzt, und sein Ohr ist verfehlt, aus der natürlichen Linie und Regelmäßigkeit herausgeraten.

Die „Sixtinische Kapelle" war schon 1814 ausgestellt, obwohl sie, soviel ich weiß, mit dem Datum 1820 versehen ist. Zweifelsohne hat der Künstler das Werk zu dem letzteren Termin vollendet, indem er die Figurenreihe links unten hinzufügte. Der Kopf des vierten Kanonikers ist das Bildnis des Meisters selbst. Manche bewundern in der „Sixtinischen Kapelle" die Vorzüge der Farbe. Der Lokalton ist tatsächlich kräftiger als in den anderen Werken des Malers. Aber erst die relativen Tonwerte, die Harmonie und Verteilung des Lichtes, aus denen sich die Perspektive ergibt, machen den Koloristen aus. Außerdem — die Fresken Michelangelos haben fast den gleichen Farbwert, wie die versammelten, auf verschiedene Pläne verteilten Personen unten.

Die „Odaliske" des Herrn Pourtalès, datiert Roma 1814, war erst 1819 gleichzeitig mit dem Philipp V. vom Jahre 1818 ausgestellt. Es ist interessant, die Meinung der Presse damals über die heute so gefeierte „Odaliske" nachzulesen. Das „Journal de Paris", das einzige Blatt, das gewagt hatte, Girodets „Galathea" — wenn auch mit Zurückhaltung — zu kritisieren, sagte über die

„Odaliske“: „Trotz all meiner Neigung zur Nachsicht kann ich Herrn Ingres keine Schmeicheleien sagen; er ist in dem Alter, das den Höhepunkt des künstlerischen Talentes bedeutet, und er scheint es sich zur Aufgabe gemacht zu haben, uns zu der Geschmacksrichtung der gotischen Malerei zurückzuleiten. Über seine ‚Odaliske‘ gibt es nur eine Stimme, und ich zweifle nicht, daß er sich beeilen würde, sie unseren Blicken zu entziehen, wenn er nur einen Teil der Äußerungen des Publikums darüber hören würde.“

Seit 27 Jahren hat sich die Kritik sehr geändert; aber ich glaube kaum, daß das Publikum von heute gegen die „Odaliske“ nachsichtiger sein würde. Diese Malweise ist so befremdend, die Formgebung so wenig faßlich, das Beiwerk von so rohem Farbton, daß man sich nur schwer daran gewöhnen kann. Das gleicht auch nicht im geringsten der Sammetweichheit des lebendigen Fleisches. Die Fußsohle sieht wie eine gefüllte Blase aus. Das Ohr sitzt zu hoch, wie beim „Ödipus“. Die Haare sind wassergrün, wie auf dem Porträt der Mme. d'Haussonville. Der rechte Arm ist zu lang und zu steif, aber er geht in eine köstliche Hand aus. Die Haltung hat im allgemeinen wohl Stil und Großheit. Man fragt sich aber doch, was denn der Maler mit dieser Gestalt ohne bestimmten Charakter hat ausdrücken wollen. Ist es die Wollust, die Schönheit, die Ruhe, die Melan-

cholie? Weib, wer bist du und was willst du von mir?

Der „Philipp V.", der dem Marschall von Berwick irgendeinen Orden verleiht, ist derart mit roten Flecken übersät, die auf ein gesundes Auge abschreckend wirken, daß wir es nicht wagten, uns bei den Einzelheiten aufzuhalten. Wir haben nur bemerkt, daß der kniende Berwick mindestens 18 Kopflängen haben muß, aber sicher kein Gehirn. Mit einem so fürchterlich platten Schädel könnte man überhaupt nicht leben.

Die „Francesca da Rimini" stammt aus dem Jahre 1819. Der junge Mann, der sie umarmt, hat eine Schafsnase. Das Ganze erinnert etwas an die Miniaturen alter Handschriften. Das Bild von „Karl V. und Jehan Pastourel" ist von 1821. Der historische Charakter ist darin gut gewahrt. Einige Gestalten sind von kräftiger Bildung.

Der Ruhm Ingres' fing erst nach der Julirevolution an, obgleich die „Apotheose" aus dem Jahre 1827 stammt. Das Porträt des Mr. Bertin aîné, von 1832, war sein erster öffentlicher Erfolg. Ingres hat hier die Natur korrigiert, die in dem Stil der Antike nicht zu finden war, und hat ihr einen großartigen Charakter verliehen. Die Schattenstellen des Kopfes haben jedoch die gleiche Farbe wie das Mahagoni des Lehnsessels, und der Hintergrund ist wenig angenehm im Ton. Trotzdem ist dieses Porträt eine höchst tüchtige Arbeit, in der die Individualität der Person mit

seltener Wucht ausgeprägt ward. Henriquel Dupont hat soeben einen schönen Stich davon veröffentlicht.

In dem Porträt des Herrn Molé bewundert man dieselben Eigenschaften: zurückhaltende Knappheit des Beiwerks und höchst verständnisvolle Darstellung der Persönlichkeit, die der Maler vor Augen hatte.

Die zweite „Odaliske", von 1839, ist lange vorher begonnen worden. Die Komposition wurde mehrfach verändert, sogar die Leinwand wurde ringsum um zwei Zoll vergrößert, da sich der Gegenstand dem ursprünglichen Größenausmaß nicht mehr fügen wollte. In der Zeichnung der ruhenden Sultanin finden sich auserlesene Vorzüge. Der linke Arm und die Hand, die wie ein Kranz das Haupt umschlingen, sind von vollendeter Vornehmheit. Im Gegensatz dazu ist die unter dem Nacken ruhende linke Hand unverständlich und zeigt nur einen mißfälligen Stumpf. Ziemlich gewagt ist die Modellierung des Leibes, und der Nabel scheint sich auf die rechte Flanke verirrt zu haben. Gesicht und Augen drücken die Lässigkeit und Üppigkeit einer dem Bade entstiegenen Kurtisane aus. Das Innere dieses Harems müßte man jedoch einmal neben Eugène Delacroix' „Frauen von Algier" sehen!

Es gibt eine Wiederholung dieser „Odaliske" mit einigen Änderungen, von Ingres selbst im Jahre 1841 für den württembergischen Hof gemalt.

Die Liebhaber konnten sie bei Herrn Leopold auf dem Boulevard des Italiens ausgestellt sehen. Der Hintergrund ist eine Landschaft, die etwas Luft und Raum hinzugibt. Vermutlich ist sie von Flandrin, dem besten Landschafter der Ingresschule ausgeführt. Diese Wiederholung der „Odaliske" befindet sich heute bei Herrn Delessert, Sohn.

Unserer Meinung nach ist die „Stratonike" unter Ingres' sämtlichen Bildern dasjenige, in dem sein System mit all seinen Vorzügen und Fehlern am vollsten zutage tritt. Die Bewegung des jungen Antiochus, der den linken Arm über sein kränkliches, verstörtes Gesicht hält, um Stratonike nicht zu sehen, die nachdenklich am Fußende des Ruhebettes vorüberschreitet, ist ganz herrlich. Der Arzt Erasistratos, der hinter ihm steht, deckt ihn schützend und macht eine Gebärde der Verwunderung. Er errät in eben diesem Augenblicke die Ursache der Krankheit. Es ist ein feiner, genialer Zug in dieser Komposition, daß der Vater des Antiochus und Gemahl der Stratonike, der sich auf das Lager geworfen hat und sein Haupt in den Falten des Gewandes verbirgt, nichts von diesem heimlichen Auftritt wahrnehmen kann; und Stratonike selbst steht aufrecht und abgewandt wie in melancholischer Träumerei versunken da. Bewunderungswürdig ist die Einfachheit und Ruhe dieser Gestalt. Der Kopf ist auf die rechte Hand gestützt, nach Art antiker Statuen, die gedanken-

volles Sinnen ausdrücken. Ihr zart silberblaues Gewand wirkt sehr anmutig in seinem ganzen Wurf, obwohl es die Formen des Körpers nicht genug durchscheinen läßt. Leider bleibt auch der linke Arm versteckt, und man weiß nicht, woher die Hand kommt. Links schüttet ein junger Knabe, der mit seinen dünnen Beinen ganz am äußersten Rande des Bildes aufgepflanzt ist, Räucherwerk in die Schale auf einem Dreifuß; er hat einen feinen Kopf und ein außerordentlich vornehmes Handgelenk. Der Jüngling im violetten Mantel, rechts, von rückwärts gesehen, hängt an der Täfelung wie ein Gewand am Haken; gleichwie der blaue Stoff, der nachlässig auf den Stuhl im Vordergrund geworfen ist. Auf derselben Seite errät man noch Bestandteile einer weiblichen Gestalt, die unter einem Leuchtergestell sitzt, aber von einer Säule erdrückt wird. Allen Körpern auf diesem sonderbaren Gemälde fehlt es an Körperlichkeit. Man muß erst zweimal hinsehen, ehe man vermutet, daß unter dem Mantel an dem Bette sich auch ein Mensch befindet — der kniende Vater; ich habe bemerkt, daß Kunstfreunde ihn für eine dorthin drapierte Decke hielten. Aber mit welcher Hartnäckigkeit sind die Einzelheiten an all den Möbeln ausgeführt, der Fries am Aufbau über dem Lager, die Säulchen an den Türen und alle andern nach der Antike kopierten Dekorationen! Ingres hat es nicht verstanden, das Beiwerk aufzuopfern, um die volle

Teilnahme auf dieses so gut erfaßte und trefflich angeordnete Familiendrama allein zu sammeln. Im Gegenteil, er hat den Gedanken unter Kleinlichkeiten des Schauplatzes erdrückt, die den Beifall der Archäologen finden mögen, aber die Hauptwirkung vollständig vernichten.

Es wäre kindisch, sich auf eine Kritik der untergeordneten Partien einzulassen; aber das Ohr der Stratonike verliert sich wieder zu sehr nach hinten in die Höhe, und die Finger ihrer kleinen Hand, die sich so schön unter dem Kinn biegt, sind kaum richtig gezeichnet.

Auch Girodet hatte in Neapel für seinen Freund Cirillo eine Stratonike gemalt. Es wäre interessant, sie mit der von Ingres zu vergleichen.

Das Porträt der Mme. d'Haussonville zeigt uns Ingres' Talent von einer neuen Seite. Der Künstler hat hier Anmut und Zierlichkeit geben wollen und treibt eine wahre Verschwendung mit den Details, Blumenvasen und Spiegeln, während er in den Männerbildnissen Strenge bevorzugt. Ohne Zweifel eignet sich hier sein Gegenstand dazu; aber die Eigenart des Meisters will sich mit solchen Eitelkeiten doch nicht vertragen. Die Haltung der Frau d'Haussonville ist fast dieselbe wie die der Stratonike. Anmutig ist der nackte Arm, der das Haupt stützt; er tritt aus einem lila Mieder hervor, dessen Farbe gegen das Blau der Sammetdecke auf dem Spiegeltisch hart abstößt. Das Bildnis der Vicomtesse d'Haussonville ist die

jüngste Leistung Ingres' und trägt das Datum 1845.

Um sein Lebenswerk zu vervollständigen, hat man in dem Doppelsaal der Vorhalle drei schöne Zeichnungen von Calamatta nach dem „Gelübde Ludwigs XIII.", das 1824 ausgestellt war, nach dem „Saint Symphorien" und der „Jungfrau mit der Hostie", die jetzt in St. Petersburg ist, angebracht. Zu seinen Ruhmestiteln gehörte freilich noch „Jupiter und Thetis" (an der Decke eines der Louvresäle) und der „Triumph des Romulus", ferner einige Gemälde mehr oder weniger mythologischen Inhaltes, die er früher in Italien gemalt hat, das schöne Bild von Cherubini und das Porträt des Herzogs von Orléans, die „Apotheose Homers", und die noch in Ausführung begriffenen Gemälde auf dem Schlosse des Herzogs von Luynes. Rubens hatte, als er im Alter von 63 Jahren starb, 3000 Bilder gemalt. Man zählt, glaube ich, fünfzehnhundert Stiche nach seinen Werken. Allerdings: „Rubens ist auch nur ein Kolorist!" (1846. I. 238ff.)

I.

Ingres-Schule

Henry Lehmann, Amaury Duval und Hippolyte Flandrin sind die Vertreter der Ingresschule im Salon. Alle drei sind in Rom nach den strengen Lehren des Meisters ausgebildet. Das System ist ihnen in Fleisch und Blut übergegangen und auf ihrer Palette festgetrocknet. Sie haben sich damit ernste Vorzüge erobert, aber vielleicht auch unheilbare Mängel in den Kauf genommen. Bei Lehmann und bei Amaury Duval haben die Vorzüge die Oberhand behalten. Das Ergebnis läßt uns die Theorie vergessen. Eine schlechte Schule, und dabei doch gute Maler. Der Weg ist um so ruhmvoller, wenn man unzulänglich gerüstet ist, und sich auf einem gefährlichen, von Abgründen umgebenen Gebiete bewegt. (1846. I. 309.)

Henry Lehmann

Die Prinzessin Belgiojoso von Lehmann zieht die Augen auf sich durch Fremdartigkeit. Das ist eine Malerei mit großen Vorzügen und großen Fehlern. Wer das gemacht hat, ist kein gewöhnlicher Mensch. Er schaut die Natur

freilich durch einen verschwommenen Nebel an, fast wie eine phantastische Erscheinung. Man möchte sagen, er habe diese poetische Gestalt im Mondschein erblickt, oder nur als Scheinbild in einem Spiegel aufgefangen. Das Sonnenlicht modelliert Körper von festerer Art. Nehmen wir das Porträt von Lehmann als Mondlichtwirkung, wie einen Künstlertraum. Andere Maler sehen übrigens auch am hellen Tag und in völlig wachem Zustand noch nicht so klar wie dieser!

Wir haben eines Sonntags vor dem Porträt der Prinzessin Belgiojoso verweilt. Da blieb keine Art von Schimpfreden übrig, die das rohe Publikum nicht gegen diesen Schatten ausgestoßen hätte. Man verzeiht ihm nicht, gebrechlich und grünlich, ruhig, einfach und melancholisch zu sein. Jordaens würde heutzutage großen Erfolg haben. Das Publikum liebt das frische Fleisch und die Leibesfülle. Die Frauen von Jordaens und von Rubens sind sicherlich schätzenswert. Gesundheit, Üppigkeit, Lebhaftigkeit sind fast Schönheit. Ja, das ist sogar die Schönheit selbst in der Malerei des Rubens. Welche Kraft, welcher Schwung, welche übermütige Freude, welche Fülle, welcher Reichtum des Lebens, welch Erstrahlen des Lichtes. Seien wir unbesorgt, nach solcher glorreichen Apotheose der Natur fallen wir nicht wieder in Asketik zurück!

Indessen, Rubens ist doch nicht der einzige Poet der Schönheit. Die griechische Kunst, so

rein und ruhig, die christliche Kunst, so mystisch und träumerisch, haben sie nicht auch Formen und Gefühle dargestellt, die für immer die Bewunderung der Menschen verdienen? Der wahre Charakter der Renaissance im 16. Jahrhundert bestand gerade darin, alle Schönheiten zum modernen Pantheon zuzulassen, alle Stile zu einer universellen Sprache zu vereinen. Die Mannigfaltigkeit trat an die Stelle der Einförmigkeit. Michelangelo, Rafael, Andrea del Sarto, Lionardo da Vinci, Correggio, Tizian, dann Velazquez und Murillo, Rubens und van Dyck, Rembrandt und Terburg, Poussin und Lesueur, waren es nicht gar verschiedene Interpreten der Schöpfung?

Es gibt eine gewisse Schönheit, die in der Vornehmheit liegt, in der Eleganz und selbst in der Schwäche. Herkules ist ein sehr schöner Mann, nach dem Geschmack des Publikums; aber die Apolls der griechischen Statuenkunst haben mehr Feinheit und mehr Reiz. Die „Arlésienne" von Hesse, die „Gärtnerinnen" von Court, sind fest und wohlgebaut; aber ich liebe noch mehr die etwas kränkliche Malerei von Lehmann, sei es gesagt, ohne Vergleich mit antiken Statuen. Da sind übrigens in dem Porträt der Prinzessin Belgiojoso zwei vorzüglich gezeichnete Hände von entzückender perlgrauer Farbe. Das Sonntagspublikum hat solche Hände niemals verstanden.

(1844. I. 53ff.)

Lehmann hatte bisher etwas wie einen befremdenden Zug an sich — ein gutes Zeichen, gleichzeitig aber war er ein wenig Nachahmer, und das ist gefährlich. Sein Porträt der Mme. Belgiojoso im Salon von 1844 haben wir, fast ausschließlich, gegen den Geschmack des Publikums verteidigt, ebenso wie wir dieses Jahr es auf uns nehmen, in der Bewunderung des vorzüglichen Porträts von Amaury Duval etwas vereinsamt zu bleiben; denn die Minorität vermag ahnungsvoll das Richtige zu treffen, vorausgesetzt, daß die Majorität ihr dereinst recht gibt. Der Erfolg dieser Schule, welche von Ingres ausgeht und sich um die Reinheit der Form und den Stil bemüht, aber auf Kosten der Farbe, des Lichtes, der Phantasie, der Leidenschaft und des Eigenwillens, ist uns um so gleichgültiger, als unsere persönliche Neigung uns mehr zu den Koloristen und leidenschaftlichen Künstlern zieht. Nach unserem Gefühl ist Delacroix malerischer als Ingres und seine ganze Schule, als Louis David und die ganze Schule des Kaiserreiches, als Delaroche und die ganze bürgerliche Schule; gleichwohl gehören auch wir zu denen, die das Genie Louis Davids wieder zu Ehren brachten und den ernsten Bestrebungen Ingres' im Sinne des Stils und der reinen Schönheit Beifall zollen. Nur Rafael war es vergönnt, in seiner Malerei alle Vollkommenheiten der Kunst zu vereinen. Nach ihm sind selbst die allergrößten Künstler nach irgendeiner Seite hin

unvollkommen geblieben; und das ist das wunderbare Band, welches die Menschen ihre wechselseitige Zusammengehörigkeit und die unerläßliche Notwendigkeit des einen für den anderen verstehen lehrt.

Es ist leicht, die Fehler irgendeines Kunstwerkes zu zeigen. Jeder Krieger ist verwundbar, sei es auch nur an der Ferse. Es gibt kaum eine schöne Frau, die vor einem Areopag von Künstlern und Wollüstlingen ihre Gewänder fallen lassen dürfte; aber man muß schon ein trauriges Temperament haben, wenn man sich bei einem verborgenen Fältchen, bei einer zweideutigen Linienwendung aufhält, anstatt das Ganze, oder die einwandfreien Teile zu bewundern. Venus, die vollkommene Göttin, sie ist nie dem Meere entstiegen, wie die Alten wähnten. Sie ist nie etwas anderes gewesen als ein Ideal, dem Dichter nachjagten; aber die geheimnisvolle Flut hat immer wieder irgendein Bruchstück ihrer Schönheit verhüllt. In der antiken Mythologie netzte die Meeresflut noch ihre Füße. Das war ihre Achillesferse. Unsere Zeit ist nicht berufen, sie nackt ins volle Sonnenlicht zu stellen. Schönheit und Wahrheit werden niemals ganz den Tiefen der Symbolik entsteigen. Wohl den Auserkorenen, denen vergönnt ist, das strahlende Antlitz oder den keuschen Busen jener Unsterblichen zu erschauen.

Lehmann hat den Ehrgeiz, die antiken Nymphen wieder herbeizurufen. Er hat sich ganz ein-

fach an Äschylos und Prometheus herangewagt. In seinen „Okeaniden" sucht er einen Wiederschein der so einfachen und grandiosen griechischen Dichtkunst zu geben. Diese Okeanidengruppe ist sehr gut angelegt: vier nackte Frauengestalten auf einem von Wellen umspülten Felsen; eine steht aufrecht auf der Felsenspitze und wendet sich nach links, dem fernen Gipfel zu, auf dem Prometheus angekettet ist; etwas darunter zwei andere Frauen, die eine, sitzend im Profil nach rechts, streckt beide Arme mit gefalteten Händen gegen die Knie; die andere stützt sich auf den Elnbogen und wendet uns voll ihr Antlitz zu; die letzte, in Rückenansicht, ist am Fuße dieser menschlichen Pyramide niedergesunken. Wir genießen so den Anblick des weiblichen Körpers von allen Seiten. Giorgione brachte dieses Kunststück mit einer einzigen Gestalt fertig, deren vier Seiten sich im Wasser oder in dem Glanze einer auf den Baumästen angebrachten Rüstung spiegelten.

Die Okeaniden Lehmanns sind schön in Haltung und Form; in den Köpfen liegt ein tiefer, träumerischer Ausdruck, und die Körperformen sind mit großer Präzision modelliert. Nur das eine könnte man an diesen vier Frauen aussetzen: daß sie alle den gleichen Typus ohne genügende Abwandlung darbieten. Es ist der Kardinalfehler Lehmanns, daß er immer dieselben Personen macht und stets dieselbe Farbenskala verwendet,

was immer auch der Gegenstand seiner Darstellung sein mag. Hier dominieren die grünlichen Töne mit gutem Recht, da die Gruppe ja vom Meer umschlossen ist; aber in „Hamlet" und der „Ophelia", ja selbst in den Porträts werden wir sogleich die übermäßige Verwendung des Wassergrün wiederfinden.

Nach Äschylos also Shakespeare; denn unsere Maler machen sich zu Übersetzern der Dichter. Shakespeares „Hamlet" ist vielleicht diejenige literarische Schöpfung, die malerisch am allerschwierigsten darzustellen ist. Hamlet sagt es selbst, indem er sich auf die Brust schlägt: „Was über allen Schein, trag' ich in mir." Sein Charakter ist zu verwickelt und unfaßbar, wenn er auch gleichzeitig äußerst wahr sein mag: eine träumerische unruhvolle Natur, die vor der Tat stets zögert und überlegt, und dennoch tötet er den Polonius „wie eine Ratte", tötet den Mörder seines Vaters und bringt Ophelias Bruder um; ein kluger und verständiger Geist, der trotzdem an der Grenze des Wahnsinns sich bewegt; ein Monomane, der die Blitze reinster Vernunft in das Dunkel seiner Anwandlungen schleudert; ein aufopfernder Sohn, der seine Mutter peinigt; ein gebieterischer Liebhaber, der seine Heißgeliebte verspottet. Hamlet ist der unerklärlichste Typus, der je von einem Dichter geschaffen wurde. Othello, Macbeth, Alceste, Tartuffe, Don Quichote und alle anderen finden in der Sprache ihnen entsprechende

Eigenschaftswörter, oder sie sind selbst zu Hauptwörtern geworden; aber wie sollte man Hamlet mit einem einzigen Worte erklären, oder, was fast dasselbe bedeutet, in einem einzigen Bilde? Was ist Hamlet? Kindliche Ehrerbietung, menschliche Rache, göttliche Gerechtigkeit, Skeptizismus, Träumerei, Reflexion, Fatalismus. Er ist alles zugleich und noch viel mehr.

Lehmann hat in seinem Gemälde wohl einige Züge Hamlets, aber nicht das Gesamtbild seines Wesens getroffen. Die Gestalt ist von vorn gesehen, in natürlicher Größe bis zu den Knien. Er ist in seine feierlichen Trauergewänder gehüllt, nach Shakespeares Angaben: schwarze Kleidung, von der sich am Halse und an den Handgelenken ein blasser Leinenstreifen abhebt. Er trägt ein schwarzes Barett, und sein langes Haar fällt zu beiden Seiten herab wie die Zweige einer Trauerweide um eine Totenurne. Er wendet seine umwölkte Stirn zur Sonne empor, und in seinen umschleierten, nach innen gerichteten Augen liegt der Ausdruck des Nachdenkens über die wohlerwogene Rache. Die schönen Hände hängen schlaff in dem Faltenzug des lose umgeworfenen Mantels. Er hat das ihm von Shakespeare gegebene Alter, etwa dreißig Jahre, obgleich man ihn den jungen Hamlet nennt; denn er hat ja den armen Yorick, den Hofnarren, dessen Schädel seit dreiundzwanzig Jahren in der Erde ruht, gekannt. Eugène Delacroix, in diesem Punkte mehr vom

Geiste als vom Buchstaben des Dramas erfüllt, hat ihn in seinem Totengräberbilde jünger dargestellt.

Es ist eine merkwürdige und vielleicht unkluge Kühnheit Lehmanns, daß er gewissermaßen die abstrakte Persönlichkeit, losgelöst von den aufeinanderfolgenden Handlungen ihrer Rolle hat darstellen wollen. Ich weiß wohl, Hamlet denkt mehr, als er handelt; indessen, es ist doch schwer, ihn auch nur aus einer der ergreifenden Situationen, in die Shakespeare ihn verwickelt, herauszugreifen, mag es die Szene mit dem furchtbaren Schatten auf der Terrasse, die Schauspielszene, mag es der Augenblick sein, da er das Schwert gegen den knienden König zückt, die Friedhofszene, oder der blutige Zweikampf am Ende. Im Gegensatz hierzu hat sich Delacroix in seinen wundervollen Illustrationen an den fortschreitenden Verlauf der englischen Dichtung gehalten. Wir kennen ja Hamlet einigermaßen, wenn wir ihn aufgewühlt von all jenen Eindrücken und wechselvoll, wie sie selber, gesehen haben, nachdenklich und ruhig am Beginn, dann nach und nach stürmisch, voll beißenden Spottes, grüblerisch, unsinnig, gewaltsam und Unheil stiftend. Diese nacheinander hervortretenden Leidenschaften haben selbst Delacroix dazu verleitet, seine Physiognomie so verschiedenartig darzustellen, daß sie nicht ein und derselben Persönlichkeit anzugehören scheint. In jeder Szene,

deren Bild der Maler festgehalten hat, ist sein Hamlet wieder ein neues Geschöpf.

Der Hamlet Lehmanns sagt zweifelsohne zu sich selber:

„(Mein Vater) . . . Dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes . . .“

Oder vielleicht:

„. . . Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch träumen! — . . .“

Ist nun die reine Beschaulichkeit geeignet, mit den Mitteln der bildenden Künste dargestellt zu werden? Ary Scheffer unter anderen scheint dies in seinen Mignonbildern nach Goethe bewiesen zu haben. Lehmann hat in seinem Hamlet sicherlich eine schöne Träumergestalt geschaffen, obwohl die etwas zurücktretende Stirn noch besser einem Manne der Tat anstehen würde.

Als Gegenstück ist „Ophelia“ in dem Augenblicke dargestellt, als sie ihrem Bruder Laertes, den sie nicht mehr erkennt, Blumen darreicht. Die arme Wahnsinnige hat überall Blumen, in ihrem zusammengerafften Gewande, im Haar, an der Brust und in der linken Hand. Sie ist von vorn gesehen, wie Hamlet, und ihre großen Augen blicken uns starr an. Ein leichter Halbton verschleiert fast ihr Antlitz, aber auf ihrem blaugeäderten Nacken und den feinen Schultern zittert das Licht. Ihr Mieder ist in Unordnung und geöffnet, ihr reiches Gewand mit bunten Ranken be-

deckt. Ich hörte, wie die Seltsamkeit dieses Aufputzes und Anzuges kritisiert wurde — sehr mit Unrecht! Bei Shakespeare ist sie mit Stroh und Kränzen geschmückt. Aber es gibt Leute, denen die Grisetten des Herrn Court in ihren Spitzenhauben und ihren sauber aufgerafften himmelblauen Kleidern lieber sind.

Wir unsererseits beglückwünschen Lehmann dazu, daß er sich in der hohen Poesie behauptet, wenn wir ihm auch anraten möchten, sich lieber der griechischen oder italienischen Kunst, als den Phantasiegebilden nordischer Dichtung zuzuwenden. Shakespeare und Goethe z. B. erfordern zwei Eigenschaften, die der Begabung Lehmanns entgegengesetzt sind. In Goethe und selbst in Shakespeare steckt ein gewisser Mystizismus, den Scheffer mit seinem überspannten Empfinden trifft, und den Eugène Delacroix durch das unbestimmte Verschweben seiner Malerei am besten wiedergibt. Es liegt eine Art tiefsinniger, nebelhafter Träumerei darin, die sich durch den Ausdruck oder durch den Überschwang der Farbe eher offenbarte, als durch Bestimmtheit der Formen. Das Genie hat seine Breitengrade, wie der Raum des Geographen. Winckelmann wäre, obwohl er Deutscher von Geburt war, beinahe gestorben vor Melancholie, als er, nach seinem Leben in Rom inmitten seiner Altertumsstudien, zurückkehrte und den trüben Himmel und die spitzen Giebel im Norden der Alpen wiedersah.

Lehmann hat auch drei Porträts ausgestellt: ein Frauenbildnis en face, links im Salon carré, mit grünem Haar, wie es Ingres auf dem Porträt der Mme. d'Haussonville gemalt hat; eine schöne Frauenkopfstudie, Profil, mit einem blauen, von einer Spange gehalten Shawl behaubt; schließlich das Bildnis des Herrn de Nieuwerkerke, das leider auch zu grünlich geraten ist. Das zweite Frauenporträt ist tadellos und höchst vornehm ausgeführt und aus Rom 1838 datiert.

(1846. I. 299.)

Henry Lehmanns Lisztporträt gibt das Profil auf glattem, perlgrauem Grunde; ein mustergültig und sicher gezeichneter Kopf, am Halse abgeschnitten, wie auf den Renaissancemedaillen. Die langen Haare, in flachen, riemenartigen Strähnen zurückgeworfen, lassen die etwas niedrige Stirn frei, die mit großen Warzen besät ist. Die Profillinie ist rein und zeugt von Stolz und außerordentlicher Unbeugsamkeit. Niemals hat Bronze den Umriß eines menschlichen Kopfes schärfer wiedergegeben. Die feine, geschlossene Modellierung der inneren Partien, welche unbeweglich und metallisch wirkt, wurde durch eine Verschmelzung von Halbtönen erreicht, deren Übergänge man überhaupt nicht bemerkt; ein einzigartiges Verfahren, bei dem der Pinselstrich des Malers völlig unsichtbar wird. Der Wille des Künstlers hat die Ausführung verschleiert, und man steht staunend vor dem Er-

gebnis, ohne die Mittel kontrollieren zu können. Man könnte sagen, daß diese unveränderliche Form sich unter einem plötzlichen, magischen Hauch für die Ewigkeit kristallisiert hat. Das Blut ist erstarrt in dieser leblos gewordenen Außenhülle; das Leben mit seinem unaufhörlichen Wechsel hat sich daraus verflüchtigt. Das unsterbliche Bildwerk ist an die Stelle des vergänglichen Menschen getreten. Kein Porträt eines Lebenden ist das, sondern das ideale, unvergängliche Erinnerungszeichen eines Toten.

Dieses System in der Malerei hat viel Verwandtes mit der Skulptur. Ganz gewiß hebt es die Kunst über die Wirklichkeit hinaus, aber freilich nur, indem es sie ihrer sympathetischen Bedingungen beraubt. Es ist das etwa die Metaphysik und beinahe die Algebra der Kunst: dieser gegebene Mensch mit seinen Leidenschaften, seiner unersättlichen Unruhe, seinem vibrierenden und beweglichen Antlitz ist gleich dieser bestimmten, unveränderlichen Linie. Für derartige Gleichungen bedarf es großer Klugheit und Berechnung, mehr noch als poetischen Empfindens; es bedarf eines tiefen und untrüglichen Nachdenkens mehr, als lebhafter, spontaner Wahrnehmung; denn der Maler verzichtet ja auf den Ausdruck von Wirkungen, auf die flüchtigen Akzente der beweglichen Erscheinung und auf die Strahlen des Lichtes.

Nach diesem Porträt ist es unmöglich, die-

selbe Persönlichkeit in einem zweiten, anderen Porträt darzustellen. Tizian hätte hundert Porträts von ein und demselben Modell machen können, denn in ein und demselben Menschen sind hundert Menschen enthalten. Lehmann hat gewissermaßen all die Elemente der Persönlichkeit, welche er malen wollte, in ihrem kombinierten Symbol zusammengeschlossen.

Das Mittelalter verfolgte in Ansehung der geweihten Typen ungefähr das gleiche System. So ist das Bildnis Christi, nachdem sein Typus einmal von den ersten Gläubigen ersonnen worden war, angenommen und beständig ohne irgendwelche Variation wiederholt worden. Napoleons Profil ist fast schon in eine feste Form gegossen, wie es auf die Nachwelt übergehen wird. Die großen historischen Persönlichkeiten bringen alle Voraussetzungen zu derartigen Abstraktionen mit, in denen sich das Einheitliche eines majestätischen Genies verkörpert. Liszt ist von Natur aus zu ungestüm, als daß sein Porträt von Lehmanns Hand ihm sehr ähnlich wäre. Das ist eher ein wesenloser Geist der Lüfte, als ein bronzener Heros. Er ist eher aus launischen Wölkchen gebildet, als in Granit gehauen. Wenn es eine nervöse, schwankende, unbeständige, zuckende Physiognomie gibt, so ist es die Physiognomie Liszts. All die Erregungen seiner abenteuerlichen Musik, all die Phantasien seines improvisatorischen Geistes jagen über sein Antlitz ebenso rasch, wie seine

Finger über die Tasten des Klaviers wirbeln; eine bewegte Physiognomie, unvermutet und etwas bizarr, immer im Banne der Begeisterung, wie sein Talent.

Nun, es ist schon eine ganz unglaubliche Leistung, diesen Strom zum Stillstand gebracht, dieses phantastische Gesicht unbeweglich gemacht zu haben. Lehmanns Porträt ist eine höchst seltene, überraschende, herrliche Schöpfung. Sie entstand im Jahre 1839 in Rom unter Ingres' Einfluß.

(1847. I. 484.)

Henry Lehmann hat das Porträt des Abbé Gabriel, Pfarrer von Saint-Merry, ausgestellt. Aber solche fetten Priester mit ihren weichen, fleischigen Händen bieten der Malerei nicht viel.

Viel wohler fühlt sich Lehmann in seinem Bilde, „Die Rast" genannt. Hier spürt man eine Meisterhand, die zeichnen und eine Gestalt formen kann. Diese schöne, im freien Felde sitzende Italienerin erinnert etwas an den Stil Léopold Roberts. Der nackte Arm dient einem ernsten, nachdenklichen Haupt von schöner Bildung als Stütze. Die Züge sind klar und richtig gezeichnet. Die Gestalt ist in allen Formakzenten unter den Falten der reichgefärbten Tracht gut gebildet.

Warum hat nun Lehmann neben diese so charakteristische Römerin noch eine Gestalt gesetzt, mit einem Bastardkopf in Vorderansicht, auf eine Amphora gestützt? Der Körper wird in einer un-

begreiflichen Verkürzung nach hinten zu verborgen. Ist das eine Gefährtin der jungen Frau, oder etwa irgendein verliebter Schäfer? Sie tut wirklich recht daran, daß sie nach einer anderen Seite blickt. Ohne dieses unselige Anhängsel wäre Lehmanns Gemälde eines der wirkungsvollsten und kunstreichsten Werke des Salons. Dies Können findet sich so selten bei den jetzigen Malern, die sich vielmehr damit begnügen, einem oberflächlichen Geschmack zu huldigen. Alle unsere Venusmacher verstehen nicht einmal, eine Gestalt zusammenzusetzen, und sie würden in große Verlegenheit geraten, wenn sie große Kompositionen anlegen sollten wie diejenigen, die Lehmann im Rathause gemalt hat, und deren ausgezeichnete Kartons wir in seinem Atelier gesehen haben.

(1864. III. 116.)

Amaury Duval

Amaury Duvals Frauenbildnis ward wohl bereits als das schönste Porträt des Salons genannt; es läßt sich höchstens mit dem ernsten Bilde Lamennais' von Ary Scheffer vergleichen. Die Koloristen unserer Tage scheinen das Porträt ganz aufgegeben zu haben, obwohl das menschliche Antlitz in der Vergangenheit ebensowohl von Tizian, Velazquez, Rembrandt, van Dyck, als in einem entgegengesetzten Sinne von Rafael, Lionardo oder Poussin zum Gegenstand malerischer Interpreta-

tion gemacht worden ist. Die Pracht des Kolorits kommt der Wirkung der Physiognomie sehr wohl zu Hilfe, wofür bei uns Rigaud, bei den Engländern Reynolds das beste Zeugnis ablegen. Bei dem Porträt Amaury Duvals muß man von vornherein auf allen Zauber verzichten, der nicht der Form der Person selbst, die er vor Augen hatte, eigen ist. Aber wenn er die Gestalt dieses schönen Modells einwandfrei herausmodelliert hat, wenn er in sauberster Linienführung eine gewisse Individualität ausprägt, dann ist dies schon ein künstlerischer Erfolg, der unsere Bewunderung verdient. In Wahrheit, sein Verfahren ist das des Bildhauers oder Ziseleurs und verrät die systematische Schule des Malers der „Stratonike". Aber noch ist nicht jeder ein guter Bildhauer, wer es sein möchte.

Das Porträt von Amaury Duval ist im Profil nach rechts gewendet und hebt sich gegen eine graue Täfelung ab. Man könnte es ein wirkliches Abbild nennen, das in einem Spiegel festgehalten wäre. Rechts die Rücklehne eines mit gelbem Stoff bespannten Lehnstuhles, auf dem ein Kaschmirshawl liegt. Die Hände der Frau sind zierlich ineinander verschlungen. Das blaue Seidenkleid schließt eng an und läßt die Umrisse der Gestalt zart hervortreten. In der Haltung liegt Adel und Herrschaft, und in dem regelmäßigen Profil, das ein wenig an das Profil Bonapartes erinnert, ein großer Charakter. Lavater könnte nach diesen

fest und sicher gezeichneten Zügen folgendermaßen wahrsagen: viel Entschlossenheit, ehrgeiziges aber gezügeltes Streben, ein durchdringender Blick, ein unbeugsamer Geist. Die schöne Wölbung der Augenbrauen verrät ein lebendiges Auffassungsvermögen, und ein stark ausgeprägtes künstlerisches Empfinden. Prachtvoll und von seltener Reinheit ist die Nackenlinie. Ein so schön getragenes Haupt ist nicht geschaffen, sich je im Lebenskampfe zu beugen. Es wäre der Göttin des Sieges oder der Freiheit würdig.

Die Knappheit der Behandlungsweise und der Mangel an Farbigkeit in der Umgebung tragen noch zur Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit bei. Man ist einfach genötigt, nichts weiter zu sehen, als den Kopf selber und die Form der Gestalt; aber die vollendete Zeichnung hält auch Auge und Geist lange Zeit in ihrem Bann. Es fehlt diesem italienischen Basrelief weiter nichts als der Pulsschlag des Lebens. Es kreist aber kein Blut in seinem Innern, und unter dem schillernden Mieder pocht kein Herz.

Ein solches Verfahren würde unerträglich, sowie man es auf gemeinere Naturen anwendete. Nun hat ja Amaury Duval das Glück gehabt, einen höchst vornehmen Typus wählen zu dürfen. Aber versuche er doch einmal mit dieser Linienmalerei, wenn man so sagen darf, der kleinen Infantin des Velazquez beizukommen, oder dem flammenden Kopfe des Rubens, dem Gesicht Rembrandts!

Die Geringschätzung aller in der Farbe gegebenen Kunstmittel und aller Hilfsquellen der Abwechslung verurteilt ihn dazu, trotz seinem Talente, die Wahl seiner Gegenstände auf vereinzelte Persönlichkeiten, Ausnahmeerscheinungen zu beschränken, Halt zu machen vor dem Raume und vollends vor der Darstellung verwickelter Auftritte, in denen die Leidenschaften sich ergehen. Die Menge bleibt ihm ebenso versagt, wie der freie Himmel draußen; denn das launische Spiel des Lichtes und die Macht des Kolorits sind es, die den verschiedenen Gegenständen erst ihren wechselseitigen Wert verleihen; erst sie weisen jedem seinen eigenen Platz im Raume an. Murillo hat einmal das „Wunder der Speisung der Fünftausend" gemalt; die fünftausend Menschen sind wirklich da auf dem Bilde; es fehlt kein einziger. Und diese ganze Menge von Männern, Weibern und Kindern bewegt sich ungezwungen auf einem Hügelrücken. Auch Rubens hat unzählbare Heerscharen gemalt, die sich in die unendliche Weite entfalten. Das ist eben das Kunststück des Koloristen. Hier haben wir einen flachen, dem Beschauer außerordentlich nahe gerückten Hintergrund und darauf eine ausgeschnittene Gestalt. Bei der Darstellung einer Gruppe schon müßten Tiefe und abgestufte Töne gegeben werden. Amaury Duval liebt die antiken Kunstaufgaben, die sich für Stil und Schönheit eignen; aber ich wette, daß er einen im Sonnenschein tanzenden Nymphenchor nicht zu

malen vermöchte. Das ändert freilich nichts an der Tatsache, daß er in seinem Frauenporträt ein Wunder vollbracht hat. (1846. I. 305.)

Ein Bild von Amaury Duval ist gar bescheiden „Kinderstudie" benannt. Die zwölfjährige Blondine, deren Formen sich doch schon zu runden beginnen, hält noch ihre Kartonpuppe in den Armen. Völlig entkleidet, und bereit ins Wasser zu steigen, sitzt sie, im Profil und beinah von rückwärts gesehen, auf dem Diwan in einem antiken Saale, dessen Vertäfelung und Draperien ganz in Weiß gehalten sind; die Schwierigkeit lag darin, auf diesen hellen Tönen das helle, leuchtende Fleisch herauszuarbeiten. Allerdings hat Amaury Duval, getreu dem Verfahren seines Lehrers, die Figur mehr durch scharfgezeichnete Konturen als durch plastische Modellierung hervorgehoben. Die Umrißlinie ist sehr fein, aber die inneren Partien sind leer, und es fließt kein Blut unter dieser glanzlosen, bleichen Haut. Der kindliche Kopf hat ein entzückendes Profil. Diese Malerei erscheint uns trotz ihrer Gleichgültigkeit gegen Farbe und Leben doch außerordentlich vornehm neben der banalen Kunst, die man an Bouguereau rühmt, oder der schwächlichen Kunst, die die Jury in dem „Narziß" von Vibert und vor allem in dem „Orpheus" von Poncet ausgezeichnet hat.

Amaury Duval ist auch der Schöpfer des Porträts einer Frau in schwarzem Kleide, mit einem Fächer in der Hand. Ein außerordentlich rein gezeichnetes Profil, das sich nur noch zu trocken von einem einfarbig grauen Hintergrunde abhebt. So etwas wirkt immer eher wie eine Kamee denn als Malerei, nicht nur durch die schneidend strenge Linie, sondern sogar auch durch den Ton des von den Konturen umschlossenen Fleisches, das wie aus hartem Stein oder aus Porzellan geformt erscheint. So hat man zum mindesten einen gewissen Ausdruck von tadelloser und unbeweglicher Schönheit, erreicht durch Mittel, die dem eigentlichen Wesen der Malerei fremd und absichtlich unvollkommen sind. — Es sind noch mehrere Künstler da, von denen man sagen kann, daß sie selbst gut, aber daß ihre Systeme schlecht sind. (1864. III. 58.)

Ein Künstler von höchst vornehmem Geschmack hat eines der köstlichsten Hirtengedichte aus der Antike, „Daphnis und Chloë", in Malerei übertragen wollen, und sein Gemälde gibt Anlaß, jene andere, vollendete Übersetzung wiederzulesen, die Paul-Louis Courier den bedauernswerten Leuten hinterlassen hat, die kein Griechisch verstehen. Amaury Duval hat die Szene mit dem Vogelnest gewählt. Chloë steht da mit dem Nest in der Hand und betrachtet die kleinen Vögel;

Daphnis hat sich niedergesetzt und hält den Käfig. Mir will aber scheinen, daß es richtiger umgekehrt sein sollte, und daß der hübsche Hirte etwas lebendiger sein müßte. Allerdings, er sieht nicht gerade lustig aus, und sein Körper hat nichts Jugendliches an sich. Er hat eine welke Brust, schlaffe Muskeln und geschwollene Füße. Die Mitschüler Flandrins stehen allesamt nicht sehr fest auf den Füßen. Das Überraschendste jedoch ist vor allem die Gestalt der Chloë: dieses junge Mädchen, diese junge Blume gesunder Felder, die den frischen Flaum der ersten Jugend haben müßte, sie hat Falten an ihrem unbefleckten Schoß, und ihre unschuldige Brust hat schon die schwellende Rundung verloren. Man kann sich diesen verletzenden Widerspruch bei einem so raffinierten Künstler wie Amaury Duval gar nicht erklären. Freilich, es ist keineswegs leicht, diese fast noch kindlichen Formen auszudrücken, die doch schon die Keime reifer weiblicher Schönheit verraten. Prudhon wäre die Chloë vielleicht gelungen, und vielleicht hat er sie auch in einer Zeichnung dargestellt. Ganz gewiß aber hätte Correggio mit seiner Frische in Kolorit und Modellierung eine köstliche Chloë geschaffen!

Amaury Duval hat auch zwei ausgezeichnete kleine Frauenporträts in Kohle ausgestellt.

(1865. III. 211.)

Hippolyte Flandrin

Die Porträts von Hippolyte Flandrin sind in jenem ausschließlichen System ausgeführt, das freiwillig auf die Schätze der Palette und die Eingebungen des Augenblicks verzichtet. Glücklicherweise macht Flandrin diese Asketik und Dürre der Ausführung durch genügend andere Vorzüge wieder gut. Sein Bildnis einer Frau, als Büste in ovalem Rahmen, ist eine beachtenswerte Leistung. Der Kopf zeichnet sich in Dreiviertelansicht auf olivfarbenem Grund ab. Die Züge sind außerordentlich rein und gehen trefflich zusammen. Die Physiognomie hat viel Adel und Charakter. Für mein Teil muß ich bei aller Verurteilung der etwas hektischen Methode Flandrins und in Abwesenheit leidenschaftlicherer und poetischerer Bildnisse gestehen, ich ziehe dies Frauenporträt allen übrigen im Saale vor. (1845. I. 170.)

Mehr als bei irgendeinem andern lassen sich bei Hippolyte Flandrin die Schwächen und die Ohnmacht eines eintönigen Verfahrens aufzeigen. Erst nach langem Suchen konnten wir seine beiden Porträts aus der Galerie finden, und Nr. 660 haben wir noch immer nicht entdeckt. Aber ich denke, Flandrin wird damit einverstanden sein, wenn wir ihn nach dem Porträt Nr. 659 beurteilen, das

rechts beim Eingange in der ersten Abteilung hängt. Ein sehr durchgearbeitetes und schon seinem Umfange nach hinreichend bedeutendes Gemälde. Es stellt eine sitzende Frauengestalt dar, welche sich nach links wendet und die nackten Arme über den Knien gekreuzt hat. Der rechte Arm wird in Verkürzung gesehen. Das Kleid ist von voll-blauem Sammet; denn der Maler hat eine ausschließliche Vorliebe für das kräftige Blau, wie Lehmann für das Meergrün. Er macht sich nichts aus gebrochenen Tönen und Farbenkombinationen. Er berücksichtigt immer nur die Lokalfarbe, verzichtet auf deren Verschmelzung mit den umgebenden Partien und auf die Funktion des Lichts. Fleisch und Stoffe scheinen bei ihm aber auch wie auf Papier gemalt. Er hat mit gewissenhafter Geduld die Gestalt seines Modells studiert; aber Trockenheit und Starrheit sind keineswegs gleichbedeutend mit Stil und Bestimmtheit. Leider besaß das Vorbild, das ihm die Natur bot, trotz dem am Hintergrund des Gemäldes angebrachten Wappen, nichts von Eleganz, Vornehmheit oder sonstigen Reizen, die der Linie allein, wenn sie nur in voller Richtigkeit erfaßt ist, Interesse verleihen können, wie in dem Porträt von Amaury Duval. Das heißt das Gewöhnliche allzu wichtig nehmen und mit einer Hartnäckigkeit zergliedern, die eines besseren Loses wert wäre. Das ist die Langeweile in der Malerei. Sonne und Farbe sind geschaffen, den Menschen zu erfreuen und unab-

lässig das Bild der Natur zu verändern. Hüten wir uns, auf diese poetischen Gaben zu verzichten.

Das Porträt Nr. 662 ist ein Brustbild in ovalem Rahmen. Der fein modellierte Kopf wird von vorn gesehen, der Hintergrund ist dunkel, das Kleid starrt im unvermeidlichen Hellblau. Porzellanmalerei könnte man sagen. Das Porträt im Salon carré, Nr. 661, scheint freier behandelt zu sein. Ein Spitzenkragen mit Stickerei bedeckt die Brust. Das Gesicht hat mehr Charakter und Energie.

Es ist recht bedauerlich, daß ein so kluger und von tiefer Liebe zu seiner Kunst beseelter Künstler wie Flandrin soviel Lust und guten Willen daransetzt, um einem Phantom im Dunkeln nachzujagen. Er soll mit schönem Gelingen eine Kapelle ausgemalt haben, wo sich die Gestalten auf einem goldenen Hintergrund zeichnen. Nun gut, solch ein starrer Metallgrund überhebt ihn der Luft und Perspektive. Die Komposition wird dann als ein ziseliertes Relief angesehen, das auf die Mauerfläche geheftet ist. Da haben wir also wieder eine Nachahmung der alten kirchlichen Maler, und sie muß den Vorwand dafür abgeben, daß man den Fortschritt der Künste seit vier oder fünf Jahrhunderten verneint. Für ein derartiges Unternehmen dürfte sich ein gelehrter Mönch besser eignen, als etwa ein Decamps oder ein Delacroix. Im Reiche des Lebens aber brauchen wir Bewegung, Leidenschaft und Farbe. (1846. I. 307 ff.)

Hippolyte Flandrin geht wieder in einem Männerporträt lediglich auf Stilisierung aus.

Solch ein Schauspiel ist der Aufmerksamkeit, sowie des beherzten Streites einiger talentierter Leute schon würdig, — inmitten eines schlechterdings falschen Systems, das sogar der grundlegenden Eigentümlichkeit ihrer Kunst stracks zuwiderläuft. Hippolyte Flandrin schlägt sich mit einer Beharrlichkeit, die einer besseren Sache würdig wäre, mit den unüberwindlichen Schwierigkeiten herum, die sich seine Schule aus freien Stücken in der Malerei schafft. Das Mittel der Malerei ist die Farbe, wie der Ton das Mittel der Musik ist. Macht doch einmal Musik ohne den Ton, nur mit leeren Takten und abstrakten Pausen! Takt und Rhythmus sind in der Musik weiter nichts als Apparate, die den Ton zurückdämmen oder beschleunigen mit seiner unendlichen Mannigfaltigkeit von der Höhe zur Tiefe der Skala, mit seinen Abstufungen und Halbtönen, seinem Dur und Moll, seinen erhöhenden und vertiefenden Vorzeichen. In der Malerei operiert man eben mit der Farbe, während die Linien, oder das, was man Zeichnung nennt, wiederum weiter nichts als ein Apparat sind, ohne eigene und von der Farbe unterschiedliche Existenz. Macht doch einmal Malerei mit ein paar Linien und nichts darin und nichts ringsum — leer wie die Pausen in der Musik; ist das nicht wie liniiertes Notenpapier ohne Noten, stumm und lautlos — das Nichts?

Die Linien oder die Zeichnung haben nur die Funktion, die Farbe zu umgrenzen, bestimmend auf deren Harmonien zu wirken. Man könnte sogar behaupten, daß die Linie in der Malerei ein abstrakter Begriff ist: sie existiert ja gar nicht; man nimmt ihre Existenz nur an zwischen zwei verschiedenen Farben, wie man ihre Existenz zwischen den Dingen in der Natur annimmt. Gibt es denn an eurer Stirn entlang, um eure Nase, euer Kinn eine Linie, die euer Profil abschließt? Was euer Profil abzeichnet, das ist die Farbe, welche euren Kopf, der sich in einer bestimmten Haltung und unter einer bestimmten Beleuchtung befindet, von der gesamten äußeren Umgebung unterscheidet. Der Beweis dafür, daß es überhaupt keine Linie gibt, ist, daß euer Profil unter verschiedener Beleuchtung sogar seine Grundzüge verändert.

Diese Kardinalfrage in der Malerei liegt uns sehr am Herzen, und an sie reihen sich zugleich alle technischen und all die Probleme der Wirkung und des Ergebnisses an. Das ausschließliche Bemühen um das Lineare, anstatt leidenschaftlicher Hingabe an Licht und Farbe, bedeutet Verneinung alles Malerischen und Poetischen. Wenn ihr in einer Landschaft, die in Licht und Schatten getaucht ist, nach Linien sucht, so findet ihr vielleicht ein paar Details, geschieden vom Ganzen; aber der Gesamteindruck der Natur entgeht euch: anstatt das Unermeßliche vor euch zu haben, den unendlichen Himmel, die tiefe Per-

spektive, die Harmonien zwischen Luft und Erde und die anmutigen Baummassen auf geheimnisvollen Hintergründen, erhaltet ihr ein abgeschnittenes Blättchen, durch die Lupe gesehen, das Bruchstück eines Steines oder irgendeine Kleinigkeit. Wenn es euch genügt, eine winzige Wundererscheinung für sich zu sehen, so nehmt euch doch gar nicht erst die Mühe, durch die Wälder zu laufen und auf die Berge zu klettern, sondern schließt euch in ein Herbarium ein mit Mikroskopen und Glasgefäßen voll seltsamer Dinge. Gelehrte könnt ihr werden, aber ihr seid jenseits des Reiches der Kunst.

Zur Historienmalerei und für komplizierte Kompositionen mit Personendarstellung und Raumgestaltung ist die Schule, von der wir sprechen, nun vollends ganz unfähig. Eine Menschenmenge ist nämlich wie ein Wald von Bäumen: das Licht unterscheidet sie voneinander und weist einem jeden seinen Platz auf der Fläche zu, indem es der Gesamthaltung jedes einzelnen, seiner originalen Erscheinungsform, seiner Bewegung und seinem Ausdruck gerecht wird. Ohne die Farbe vermöchte man den Begriff des Abstandes, der Tiefe und der örtlichen Beziehungen nicht zu vermitteln. Alle Gestalten würden wie flach auf glattes Papier aufgeklebt erscheinen. So ist es dem „Napoleon“ von Flandrin ergangen, und noch empfindlicher tritt es in den Gemälden mit mehreren Figuren zutage.

Das Porträt, dies gebe ich zu, vermöchte jene

schwindsüchtige Methode auszuhalten und würde dabei weniger Nachteile erleiden, als die große Malerei oder die Landschaft, aus dem Grunde, weil man es allein mit einem Kopf zu tun hat, ohne Umgebung, ohne Beiwerk, ohne Hintergrund, in einer angenommenen vollständigen Isolierung, gewissermaßen außerhalb der ganzen übrigen Welt. Auch Ingres und seine Schule haben manchmal außerordentlich vornehme Porträts geschaffen. So haben wir im letzten Salon ein Frauenporträt von Amaury Duval bewundert; und das Lisztporträt von Lehmann erscheint uns ebenfalls als ein höchst seltenes Werk; ungeachtet der bizarren Technik dieser beiden Maler. Zu beachten ist aber dabei, daß diese beiden Porträts Profilbilder sind. Obwohl ihr auf eurer Haut die Linie nicht gefunden habt, die zu suchen wir euch soeben aufforderten, so eignet sich doch der Profilausschnitt des Gesichtes besser zur Bestimmung eines festumrissenen Charakterzuges, als das Relief des von vorn gesehenen Antlitzes mit seinen verschiedenen Höhenlagen, der Stirn, der Nase, der Wangen, des Mundes und des Kinns. Der Profilausschnitt ist außerordentlich interessant, da er die charakteristischen Züge des Menschen hervorhebt; der äußere Umriß aber eines Gesichtes ist für sich allein weiter nichts als eine Mondscheibe, in die der Schädel und das Antlitz erst hineinmodelliert werden müssen. Und das erreicht man nicht mit einem mehr oder weniger genialen Mystizismus.

Hippolyte Flandrins Männerporträt ist bedeu-

tend höher zu bewerten als sein „Napoleon“ und bleibt ernster Prüfung würdig; denn trotz des verfehlten, absurden Systems hat Flandrin diesem Porträt ein unbestreitbar charakteristisches Gepräge verliehen. Der Mann ist von vorn gesehen und stützt den Kopf auf die rechte Hand, der Mund ist etwas zusammengezogen, der Blick fest. Ein gewöhnlicher Kopf, aber voll Charakterfestigkeit; etwa wie ein Rechtsgelehrter oder Naturforscher mit pergamentener Gesichtsfarbe. Matt und grau, traurig und öde, langweilig und ungesund. Sehr gut nachgemacht, aber von jener täuschenden Lebendigkeit, wie eine falsche Nase.

(1847. I. 488 ff.)

Das Porträt des Kaisers Napoleon III.: Der Kaiser steht aufrecht, von vorn gesehen, die Hand auf einen Tisch mit grüner Decke gestützt. Militärisches Kostüm, rotes Beinkleid, das in die roten Töne des Lehnstuhls im Mittelgrunde übergeht. Die Formen sind kurz, die Gesichtsfarbe grau und bleiern, das Auge tot; aber Flandrins Bewunderer finden, daß es eines seiner guten Bildnisse ist.

Flandrin hat die Eigentümlichkeit, daß er an keinen der Meisterporträtisten, nicht an Holbein und Rafael, an Lionardo und Tizian, an Rubens und van Dyck, an Velazquez und Rembrandt, an Largillière und Rigaud, an Reynolds und Gainsborough, nicht an Prudhon oder Gros, noch an irgend jemand erinnert, der in der Malerei mit-

zählt. Zweifellos ist hier ein originales Talent vorhanden, das sich jeder Einordnung entzieht. Ich wünsche ihm nur, daß die Nachwelt seinen Namen lesen kann, der in Preußischblau unterhalb der roten Hose steht.

Ach! Die Nachwelt ist unerbittlich; aber seien wir ehrlich: es ist nun einmal so, daß die Gegenwart stets der Zukunft als Kassationsinstanz bedarf. Die Gegenwart täuscht sich fast immer über sich selbst und überschätzt ihre Wichtigkeit. Nicht viele Künstler gibt es, die fünfzig Jahre nach ihrem Tode noch am Leben sind. Von einer Menge sehr berühmter Maler des ersten Kaiserreiches wissen wir nicht einmal mehr die Namen, obwohl das Publikum und die Kritik sich einst entblödeten, sie mit den anerkannten Meistern zu vergleichen. Wie weit die von den Zeitgenossen eines Künstlers aufs Geratewohl hingeworfenen Urteile richtig sind oder nicht, das ist immer erst ein Jahrhundert später festzustellen. Der so scharfsinnige Diderot hat in seiner unaufhörlichen philosophischen Voreingenommenheit gar viele Ketzereien begangen. Die Kritik ist gar nicht. so leicht, wie Boileau sich dachte. Gehen wir jedoch mit vollem Herzen vorwärts. Die Nachwelt wird schon sehen, wie sie fertig wird. (1863. II. 372.)

IV.

Ary Scheffer

Ary Scheffer hatte seit sieben Jahren nichts mehr ausgestellt. Der Salon von 1839 war einer der glorreichsten für ihn. Die beiden „Mignon“ nach dem Wilhelm Meister Goethes hatten einen ungemeinen Erfolg, der wohl verdient war. Sie gehörten dem Herzog von Orléans, der sie dem Grafen Molé vermacht hat; sie sind von Aristide Louis gestochen worden. Die eine stehend, auf der Irrfahrt, drückt die Sehnsucht nach der Heimat aus. Die andere sitzend, auf den Elnbogen gestützt, verlangt schon nach dem Himmel hinauf. Das erinnert an zwei Porträts, die im Louvre dem Rafael zugeschrieben werden (1196 und 1197). Scheffer hatte auf der Ausstellung von 1839 auch den Greis nach Goethes Ballade „Der König von Thule“, der den Becher mit seinen mächtigen Händen umspannt; dann den „Christus auf dem Ölberg“ vor dem Kelch des Leidens, den ein Engel ihm darreicht, — eine tiefsinnige Auslegung des Evangeliums im Geist des modernen Empfindens — und „Faust“, der Margarete zum erstenmal beim

Austritt aus der Kirche gewahrt. Der Kopf Fausts war sehr unruhig, und die anmutige Margarete, weiß gekleidet wie ein naives Mädchen, stieg die Stufen hinunter, als merkte sie gar nicht, wie der Blick des Mannes, der sich auf Mephistopheles stützt, über sie hingleite.

Ganz neuerdings haben wir in der Galerie des Beaux-Arts vier Gemälde von Ary Scheffer wiedergesehen. Da standen zwei Bilder nebeneinander, die in einem Zwischenraum von dreizehn Jahren ausgeführt waren: „Die Witwe des Soldaten“ (1822), die Mr. Delessert gehört, und die „Francesca von Rimini“ (1835), bei der Herzogin von Orléans. Die Witwe des Soldaten ist sehr schwach in der Ausführung. Die Francesca von Rimini ist sicher neben den Faust- und Mignondarstellungen ein Meisterwerk. Francesca und Paolo umschlingen sich in ihrem übernatürlichen Fluge mit außerordentlichem Gefühl. Die langen Haare der Frau wallen über die schönen Glieder wie ausgebreitete Flügel. Vergil stützt sein Haupt auf die Hand und betrachtet die Erscheinung ruhig gesammelt, wie ein Unsterblicher, der an Phantome gewöhnt ist, während Dante an das Leben und seine teure Beatrice zu denken scheint; im Hintergrund Myriaden inmitten der Wolken verlorener Gruppen. Die Köpfe der beiden Dichter sind voll Adel und Geist. Die beiden Liebenden sind mit tadelloser Richtigkeit gezeichnet und in hinreißendem Stil

gegeben. Der Anblick des schönen Bildes wirkt durchaus originell und erinnert an keinen der Meister der Vergangenheit, obwohl es sich den poetischesten Kompositionen der italienischen Kunst würdig anreihen dürfte.

Welch ein Abstand zwischen der „Witwe des Soldaten" und der „Francesca von Rimini". Welch ungemeiner Fortschritt von 1822 zu 1835. Es gibt Maler, die auf den ersten Wurf ein ebenso starkes und vollständiges Werk hervorbringen wie alle folgenden ihres Lebens, so lang es auch sein mag. Vom Atelier des Rubens her war van Dyck nicht minder geschickt, als im Augenblick seines allzu frühen Todes. Man könnte sagen, diese Prädestinierten haben keine Jugend. Sie kommen auf die Welt mit der seltenen Fähigkeit, das sofort auszudrücken, was sie an Poesie besitzen. Dagegen erheischt für gewisse tief poetische Naturen die Kunst, die sie als Mittel wählen, dies besondere Verfahren zur Äußerung ihres inneren Empfindens, eine lange und schwierige Ausbildung: es ist ein heroisches ausdauerndes Ringen, das dem Betrachter ein lehrreiches Schauspiel gewährt. Es gibt nach Sainte-Beuve Poeten, die empfinden, und Poeten, die ausdrücken. Wieviel heimliche Dichter sind gestorben, ohne ihr Ideal in irgendeiner sinnlichen Form vermitteln zu können!

Die Kunst besteht in der Tat nicht allein in dem einsamen Gedanken; sie besteht auch und vor allem im Ausdruck; weit mehr, sie ist vom

Ausdruck ganz untrennbar. Ein schöner Gedanke muß sich in einer schönen Form offenbaren. Die Poeten, die empfinden, wie Sainte-Beuve sagt, sind damit noch keine Künstler. Ohne Zweifel gibt es Träume, die in tiefer Seele eine unbestimmte Poesie gewahren, wie eine Perle auf dem Meeresgrund. Das ist aber ein nutzloser Schatz. Die wahren Künstler sind nur die, die hinabtauchen und die Perle heraufholen, um sie allen Blicken zu zeigen, schimmernd unter dem Licht der Sonne. Jedermann hat die Eifersucht in seinem Herzen gefühlt; aber Shakespeare hat den Othello geschaffen.

Alle Welt hat von der Sintflut geträumt, aber Poussin hat ein herrliches Bild davon gemalt: ein unermeßliches Meer, düster, unerbittlich, ruhig wie der Tod; denn es braucht keiner Stürme mehr auf diesem uferlosen Ozean. Nur links guckt ein kleiner Felsblock hervor mit einer Schlange, die zum Himmel zischt. Hier und da einige Köpfe von Menschen oder Pferden, die mit dem Abgrund ringen. Wohin streben sie? Sie haben gut schwimmen, nirgends ist Land. Und die Flut steigt, steigt noch über die Wipfel der Bäume und die Gipfel der Berge hinaus. Das ist eine dramatische Darstellung in Malerei; da ist ein Maler, der Dichter ist, aber auch Maler ist; denn sein Bild ist großartig wie sein Gedanke.

Ary Scheffer ist vom Stamme der Denker und Dichter, denen die Versinnlichung eine Qual bleibt.

Hätte er geschrieben, statt zu malen, so wäre er ohne Zweifel ein großer Schriftsteller geworden; denn er besitzt einen umfassenden Geist und eine seltene Empfänglichkeit oder Empfindsamkeit, wie man im 18. Jahrhundert sagte. Die Richtung seines Geistes ist vor allem metaphysisch, wie das Genie der nordischen Menschen überhaupt. Tatsächlich ist er aus Dordrecht gebürtig (1795), mehr Deutscher als Holländer jedenfalls. Dichter, Maler oder Bildhauer, nie hätte es ihm an Erfindung gefehlt.

Im Jahre 1831 stellte Scheffer seine erste „Margarete" aus. Er hatte in Goethe eine seinem eignen Genius verwandte Ader entdeckt. Kein andrer hat besser als er die deutsche Dichtung wiedergegeben, die im Grunde allerdings etwas französisch und revolutionär ist. Bei Goethe besonders; wenn nämlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts, wie Cousin sagt, Voltaire das Unglück gehabt hatte, in Frankreich die schlechte Philosophie der Engländer einzuführen, die materialistische Lehre Lockes, so ist es auch wahr, daß Frankreich sie sehr bald mit seiner edlen Durchgeistigung verwandelte, und daß sie die Ehre hatte, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ihrerseits fast alle Arbeiten der wetteifernden Nationen zu inspirieren. Die neue Philosophie Deutschlands, die auf den ersten Blick wie eingeboren aussieht, hat doch ihre Quellen für alles, was lebenskräftig und zukunftsfähig an ihr ist, in der französischen Sinnesart. Das ist ein gerechter Ruhm, den wir

für unsere großen Schriftsteller, unsere großen Künstler und großen Denker in Anspruch nehmen dürfen.

Wenn man dem Faust Goethes seine etwas nebelhafte und schwankende Form abstreift, so bleibt ein einfacher und logischer Gedankenzug übrig, wenn auch von höchster Poesie, nämlich: der Mensch, von tausend ehrgeizigen oder unsinnigen Wünschen gequält, kommt schließlich durch die verhängnisvolle Leidenschaft, d. h. durch den unwiderstehlichen Zug seiner Natur selbst, zur Wirklichkeit, zum normalen Leben und zur Liebe zurück. Es ist wahr, Faust war ruhig drinnen in der Zufluchtstätte seiner einsamen Philosophie, und durch seine Liebe zu Margarete stürzt er in eine Welt voll Abenteuer, Kämpfe, Gefahren und Schmerzen. Aber ist das doch nicht der menschliche Zustand, und ist dieses scheinbare Verhängnis nicht natürlich und richtig? Es fehlt also sehr viel daran, daß der Schluß des Dramas von Goethe unmoralisch und eigentlich skeptisch sei. Er ist im Gegenteil sehr philosophisch und ermutigt den Menschen, außer sich selbst Betätigung zu suchen.

In diesem Sinne gibt es eigentlich kein Werk, das dem deutschen Charakter entgegengesetzter wäre, denn es ist eine Kritik der unfruchtbaren Beschaulichkeit; um so französischer ist es, denn es drängt zu Leidenschaft und Wirklichkeit. Oder vielmehr, es gehört allen Ländern und allen Zeiten an; denn der Mensch wird unaufhörlich zwischen

dem Ich und dem Nicht-Ich, wie die deutsche Formel lautet, hin und her geschleudert, zwischen dem Egoismus und der gefährlichen Leidenschaft, zwischen der Lässigkeit und dem Wagemut, zwischen der Ruhe und dem Genuß, zwischen Geist und Herz.

Ary Scheffer hat sich ganz in die Dichtung Goethes verliebt. Wie Faust, verlangt es auch ihn, sich aus der abstrakten Welt der Gedanken hinaus in die Arme der Wirklichkeit, des Lebens zu stürzen. Seine Margarete, die er verfolgt, ist die Form und die Schönheit. Wozu sind alle Reichtümer des Geistes nutz, wenn sie nicht in glänzenden, ergreifenden Bildern vor unsere Sinne treten.

Er hat also dem deutschen Dichter zwei neue Kompositionen entnommen: Faust und Margarete auf dem Spaziergang im Garten, und Faust, wie er am Hexensabbat das Gespenst des Mädchens sieht, das er frisch und lebendig am Ausgang der Kirche getroffen hatte.

Der „Spaziergang im Garten" enthält zwei Gruppen: im Vordergrund hält Faust in seinen Händen die Arme Margaretens und betrachtet sie mit forschendem Scharfblick; der Philosoph fühlt wohl, daß er das Leben ergriffen hat, er befragt die Sphinx um das entscheidende Wort, das der einsamen Wissenschaft entgeht; aber das junge Mädchen achtet nicht darauf und wendet ihre blauen Augen ab, die ruhig und fest dreinschauen;

vielleicht antwortet sie in diesem Augenblick mit der naiven Erzählung:

Wie könnt' Ihr diese Hand nur küssen!
Sie ist so garstig, ist so rauh.
Was hab' ich nicht schon alles schaffen müssen;
Die Mutter ist gar zu genau.
Ja, unsre Wirtschaft ist nur klein,
Und doch will sie versehen sein.

Mein Schwesterchen ist tot.
Ich hatte mit dem Kind wohl meine liebe Not;
Doch übernähm' ich gern noch einmal alle Plage,
So lieb war mir das Kind : . .

Der schöne Kopf des Faust hat einen erhabenen Ausdruck, und die Margarete ist reizend, ihr schlanker, runder Wuchs ist in ein weißes Leibchen eingespannt. Es ist noch die deutsche Jungfrau, wie wir sie die Stufen der Kirche heruntersteigen sehen, ein Gebetbuch unter dem Arm. Die Figur der Martha ist unseres Erachtens nicht so gut verstanden, und die Gruppe in zweiter Linie wiegt die Hauptgruppe nicht auf. Die Martha Goethes ist nicht zerstreut wie Scheffer sie dargestellt hat, indem sie nach Margarete hinüberschielt. In der Szene Goethes kümmert sie sich kaum darum, Margarete zu überwachen, sondern nimmt die Artigkeiten des Mephistopheles für Ernst: „Mein lieber Herr, habt Ihr niemals eine Neigung für eine Person gehabt?" Martha ist auch so alt noch nicht, wie Scheffer sie gemacht hat; sie ist noch in der Lage, einen Gatten zu

wählen, und sie sähe gern in den Kleinen Anzeigen den Tod ihres ersten. Die Färbung dieser rechten Seite des Bildes modelliert die Gestalten nicht hinreichend, und der Ton der Mauern im Hintergrund läßt nicht genug Raum und Freiheit für die geheimnisvolle Szene dieses ersten Stelldichein.

In dem Gegenstück ist die Farbe im allgemeinen kräftiger: die Ausführung bleibt nicht hinter dem Gedanken zurück. Es gibt gewisse Werke, in denen die Poesie und der Ausdruck sich in vollem Einklang befinden, so gut, daß man nicht mehr an das Verfahren des Künstlers denkt, wie er sein Bild zustande bringt; der Praktiker verschwindet hinter dem Poeten. Die „Margarete am Hexensabbat" von Scheffer ist eins dieser seltenen und bevorzugten Werke. Man wird durch die Stimmung der Komposition mit fortgerissen, und mehr oder minder geschickte Einzelheiten bleiben unbeachtet. Rechts richtet sich Margarete auf, bleich wie ihr Gewand. Ihr mattes Auge hat nicht mehr den Schimmer des blauen Himmels. Ihre zarten Hände, die sich mechanisch vor dem Leibe halten, unterstützen kaum noch die Leiche ihres kleinen Kindes, das wie eine entfärbte Blume am geknickten Zweige hängt. Ein unentschiedenes Licht gleitet über diese schöne Statue, die vielleicht für ein Phantom zuviel Leibhaftigkeit besitzt; denn wir befinden uns doch in einer Phantasiewelt, und der Rabe des Hexensabbats schlägt seine dunkeln Flügel neben dem weißen Fuß der Geliebten des Faust.

Scheffer hat den furchtbaren Charakter des Goetheschen Dramas etwas verschleiert. Wo ist das rote Band, das ihren schönen Hals umschlang, wie die blutige Spur eines Messers? Dies magische Haupt, das Phantom konnte es unter dem Arm tragen, wie Mephistopheles sagt. Faust aber hat Margarete erkannt: „Das ist der holde Leib, den ich besaß." Er beugt sich trostlos hinüber nach der bleichen Frauengestalt.

Die Margarete am Hexensabbat wird in demselben Maßstab wie der Austritt aus der Kirche gestochen werden.

Zwischen diesen beiden Faustbildern hängt im Salon die hl. Monika mit ihren zum Himmel aufgeschlagenen Augen. Es ist unmöglich, in einer Physiognomie die religiöse Verzückung besser zum Ausdruck zu bringen. Die Seele der Heiligen scheint sich aus der irdischen Hülle zu lösen und auf dem Strahl des Blickes zu Gott emporzusteigen. Der Himmelsgrund entbehrt nur leider der Durchsichtigkeit und unendlichen Tiefe; das Meer ermangelt der Weite und Bewegung; die Linie, die beide verbindet, verliert sich nicht in der Luft. Die Werte des schweren Blau sind für Meer und Himmel die nämlichen, und zwar so, daß man die beiden flachen unbeweglichen Streifen miteinander vertauschen könnte. Vielleicht ist es ein Opfer, das der Maler (zugunsten seiner Figur) hat bringen wollen; aber das Streben nach Einfachheit darf nicht so weit getrieben werden. Ein schöner poetischer Himmel mit dem unendlichen

Meer darunter hätte der ethischen und religiösen Wirkung des Bildes nicht geschadet.

Wir müssen zugeben, daß die technische Ausführung Scheffers oft in Verlegenheit, furchtsam und kalt ausfällt, zuweilen ganz ohnmächtig ist. Die Anordnung seiner Kompositionen ist jedoch immer tiefinnerlich verstanden, das Gefühl ist immer poetisch und die Köpfe bewundernswert; aber der Pinselstrich des Malers ist nicht entschlossen und findet niemals überraschende Wirkungen. Es ist eine zurückhaltende, gemessene, etwas eintönige Ausführung. Der Lokalwert des Tones und die Art des Farbenauftrags wechseln nicht ab, je nachdem es sich um Fleisch oder Stoffe, um Himmel oder Erdreich handelt. Nehmen wir nur etwas mehr Fülle und Phantasie im Beiwerk hinzu, so würden diese edlen Wendungen und ausdrucksvollen Köpfe, in reicher Fassung eingelassen, gewiß noch an Macht gewinnen. Bringt man eine feine matte Perle auf eine Silberplatte, die einheitlich ohne irgendwelche Ziselierarbeit sich ausbreitet, so bekommt das Kleinod nicht den nämlichen Glanz wie inmitten einer reichgearbeiteten Fassung, die vom Lichte mannigfach in Farben gesetzt wird.

Diese Mängel sind recht empfindlich in dem „Christus mit den heiligen Frauen". Christus liegt ausgestreckt auf einem Bahrtuch, dessen Weiß, ohne Halbton, rechts an das platte Grau der Gewandung Marias stößt, die sich über den Leichnam

ihres Sohnes beugt. Drei andere Figuren nehmen den Hintergrund des Bildes ein: die Frau in der Mitte hat das Haupt halb mit dem Schleier verhüllt und in die Hand gestützt. Dieser Kopf, wie der Marias und besonders der Christuskopf, bieten wieder alle hohen Vorzüge Ary Scheffers dar.

Es gibt keinen Maler, dessen Werke schwieriger zu beschreiben sind als die Scheffers. Wir empfinden das auch in diesem Artikel. Das geringste Genrebild, die einfachste Landschaft bietet der Übertragung des Bildes in Worte und der Zerlegung mehr Anhalt als die so poetischen und die so viel bewunderten Werke dieses hohen Künstlers. Liegt es nicht daran, daß die Begabung Scheffers außerordentlich ernst, wenig malerisch, sondern gewissermaßen moralisch abstrakt, ideal ist? Das ist aber zu gleicher Zeit ein großer Vorzug und ohne Zweifel auch eine Unvollkommenheit. Scheffer hat sich vielleicht allzusehr in diesen letzten Jahren mit der deutschen Kunst beschäftigt, die ihren Erfolg in der Metaphysik, in der Poesie, in der Geschichte sucht, überall, nur nicht im technischen Fortschritt der Malerei. Wäre Scheffer ein ebenso großer Maler, wie er Dichter und Denker ist, so kenne ich keinen Künstler in irgendeiner Schule, der ihm gleich käme. Er hat die seltene Eigenschaft unter den Zeitgenossen, daß niemand noch von oben bis unten durch die ganze Kritik der Liebhaber und des Publikums ihn zu verneinen gewagt hat, und daß er aller

Welt eine lebhafte Sympathie einflößt. Ingres hat eine kleine Kirche von Fanatikern für sich und läßt die Menge gleichgültig; Delaroche wird in bürgerlichen Kreisen sehr bewundert und von den Künstlern angefochten; Delacroix erweckt leidenschaftliche Liebe oder Haß. Ary Scheffer allein genießt das Vorrecht einer allgemeinen Bewunderung, obwohl sich die wahren Künstler nicht die Unsicherheit und Schwäche seiner Ausführung verhehlen.

Scheffer hat auch das schöne Porträt von Lamennais ausgestellt, von dem schon mehrfach in unsern Berichten gesprochen ward, und das „Enfant charitable" nach Goethe. Er hat in seinem Atelier aber eines seiner bedeutendsten Gemälde zurückgehalten, — „Dante und Beatrice", das aber jetzt vollendet sein muß. Nur ist Scheffer niemals vollauf befriedigt von seinen Schöpfungen und kann bescheidentlich wie der große Buonarroti sagen: „Hätte ich damit gewartet, meine Arbeiten zu zeigen, bis sie nach meinem Wunsch vollendet wären, so hätte ich nie eins der Öffentlichkeit übergeben." (1846. I. 269—278.)

Henry Scheffer

Henry Scheffer sucht auch keinen Reichtum der Umgebung mehr; aber seine Mäßigung geht bis zur Trockenheit. Seine ersten Bildnisse sind sehr gelobt worden. Die des Herrn von Ram-

buteau und Herrn Jourdan verdienen nicht dieselbe Anerkennung, obgleich sie in demselben System ausgeführt sind. Es ist schwer, noch dürrer, magerer und kälter zu werden. Herr von Rambuteau hat in dieser grauen Malerei ein ganz zerknirschtes Aussehen. Seine gemeinen Hände kreuzen sich am Ende der herabhängenden Arme. Der Handschuh Tizians ist mehr wert als die beiden Hände im Porträt von Henry Scheffer . . . Nur schwer begreifen wir die Irrtümer eines so ausgezeichneten und klugen Malers wie Henry Scheffer in dem Porträt des Königs Louis-Philippe. Es gibt niemand, der besser über seine Kunst spricht und besser die Schönheiten herausfühlt. Henry Scheffer würde immer ein bedeutender Mensch sein, auch wenn er kein angesehener Maler wäre. Er hat die Ehre, zu einem andern Künstler zu gehören, der seinen Rang in der Nachwelt einnehmen wird, und der auch einer der poetischsten Geister, einer der überlegenen Geister unserer Zeit ist. Unsere etwas schroffe Kritik fällt uns bei dieser Gelegenheit also schwerer als je, gegenüber einem gewissenhaften und aufgeklärten Manne; aber wirklich, das Porträt des Königs, das Porträt des Architekten Daru und die andern verdienen schwerlich die Zustimmung der Kunstgenossen. Warum an diesem magern und kleinlichen System festhalten, das doch nicht Stil ist — dazu fehlt alles — und das zu gleicher Zeit Eleganz, Kraft und die Reize der

Farbe verschmäht? Der Kopf Darus ist gewöhnlich und erdig, auf einem dunkeln, weinfarbenen Grunde. Man sieht, was Henry Scheffer vor allem in Anspruch nimmt. Es ist die Genauigkeit und Einfachheit; aber die Genauigkeit muß den Charakter betonen, und die wahre Einfachheit opfert die Umgebung und das Beiwerk nur, um der Hauptsache mehr Relief und Leben zu verleihen, nämlich der Bedeutung des menschlichen Kopfes.

Für den, der mit offenen Augen um sich schaut, ist das Antlitz doch immer der Ausdruck der inneren Fähigkeiten, seien sie erhaben oder bescheiden, originell oder gewöhnlich. Die schönsten Bildnisse von großen Meistern sind nicht eben die nach schönen Personen, sondern diejenigen, wo Tugenden und Laster der Menschen am schärfsten ausgeprägt sind. Da muß man immer Holbein, Tizian, Velazquez, van Dyck nennen, wenn es sich um Porträts handelt. Und was sind die berühmtesten Bildnisse dieser wunderbaren Geschichtschreiber? Es ist Heinrich VIII., es ist Aretino, es ist Philipp IV., es ist Karl I. von England. Heinrich VIII. hat die Derbheit eines Soldaten und die Sinnlichkeit eines Klosterbruders; Aretino hat etwas vom Fuchs und vom Bock; Philipp IV. gleicht einem kranken Schaf; Karl I. besitzt keine Wahrzeichen des Willens und der Intelligenz.

Indessen diese Porträts sind die edelsten und schönsten von der Welt, weil sie Menschen so

tiefinnerlich erfaßt darstellen, daß man sie niemals mit andern Menschen verwechseln könnte. So steht es auch mit der Begabung aller großen Porträtisten. Man kennt Albrecht Dürer, Rembrandt, van Dyck und Poussin aus den vorzüglichen Porträts, die sie von sich selber gemalt haben. Man kennt Franz I. aus dem Porträt von Tizian, Charles IX. aus dem Porträt von Clouet, Louis XIV. aus den Bildern Rigauds, Marat aus dem Bilde Davids und Napoleon aus dem Porträt von Gros ebenso gut wie aus der Geschichte.

Es gibt sogar Maler von ziemlich mittelmäßigem Talent, denen vorzügliche Porträts gelungen sind, weil sie in ihrem Vorbild diese unabweislichen Züge erfaßt haben, die die Natur dem menschlichen Kopfe aufprägt wie Wahrzeichen dessen, was darinnen ist. Eins der schönen Porträts im Louvre ist der Venezianer, dessen Namen man ebensowenig kennt wie seinen Maler (Nr. 992). Der Maler von Porträts hat vor allen Dingen zwei Eigenschaften nötig: eine Art philosophischer Eindringlichkeit, die den äußern Anblick des Gesichts versteht, und das Wissen des Malers, der auf der Leinwand den richtigen Ton dafür zu treffen versteht. (1844. I. 56.; 1845. I. 171 ff.)

V.

Eugène Delacroix

Die schönste Malerei im Salon carré ist unbestreitbar der „Sultan von Marokko beim Ausritt aus seinem Palast“ von Eugène Delacroix. In der Mitte der Sultan zu Pferde; zur Rechten und zur Linken seine Minister und sein Gefolge; im Hintergrunde die Mauern des Palastes von Mequinez, gegen einen blauen Himmel von kräftigstem Ton. Die allgemeine Farbe ist so harmonisch, daß dies glänzende und mannigfaltige Gemälde auf den ersten Blick düster erscheint. Das ist das unvergleichliche Talent Delacroix', die reichsten und verschiedensten Nuancen miteinander zu verbinden, wie die Musiker, die die ganze Tonleiter durchlaufen. Diesmal wird man auch dem Maler des Gemetzels von Chios nicht vorwerfen, seine Figuren verdreht und die Bewegungen übertrieben zu haben. Alle Personen sind ruhig und edel, wie es den Orientalen geziemt. Delacroix hat einen Höhepunkt der Kunst erreicht, die Pracht und die Größe in der Einfachheit.

Der „Tod des Marc Aurel“ ist fast wie der „Tod des Sokrates“ von David komponiert. Der Kaiser sitzt auf seinem Bett, von seinen Freunden umgeben, die seine letzten Willensäußerungen empfangen. Merkwürdige Annäherung zwischen den beiden Führern dieser Schulen, die Antipoden in der Kunstwelt schienen. Aber wahrlich, die Römer Delacroix' wiegen wohl die Griechen Davids auf. Sie haben mehr Menschlichkeit, wenn man so sagen darf. Der aufrechte Mann zur Rechten und der am Boden gegen das Bett sitzende sind wundervoll in Haltung und Gefühl. Die Gesamtwirkung der Komposition flößt Nachdenklichkeit und Ehrfurcht ein. Es ist nicht unerläßlich, kalt und steif zu sein, um diese großen Szenen der antiken Welt darzustellen.

Rechts in der Galerie sind noch zwei andere Bilder von Delacroix, eine Sibylle in Halbfigur, die ihre Hand nach einem geweihten Zweige ausstreckt, und ein Magdalenenkopf, der ein Meisterwerk ist.

Es verlohnt sich immer noch, dem Publikum einmal ordentlich auseinanderzusetzen, weshalb Delacroix ein großer Maler ist, nicht allein in der Gegenwart und in der ganzen Reihe der französischen Maler, sondern auch im Vergleich mit allen hervorragenden Schulen Italiens, Spaniens oder Flanderns; warum die wenigen Kritiker, die

etwas von Kunst verstehen, sich trotz der Jury und trotz dem Publikum darauf verbeißen, seine Werke zu bewundern; warum er endlich seit zwanzig Jahren, die er schon ein berühmter Künstler ist und die Schätze seines Talentes überall verbreitet, doch die Zustimmung der großen Menge noch nicht hat gewinnen können. Es läßt sich nicht leugnen: Delaroche, Horace Vernet, Dubufe, Brascassat, Biard und einige andere in der Ausstellung sind populärer. Es ist auch gewiß, daß Decamps und Ary Scheffer, zwei ausgezeichnete Künstler, dem Publikum zugänglicher sind als Eugène Delacroix.

Decamps dankt seinen allgemeinen Erfolg den ersten Gegenständen, die er dargestellt hat, einfache und klare Stoffe, die er tief unten aufnahm und hoch emporhob. Es mag zweifelhaft sein, ob Decamps Erfolg gehabt hätte, wenn er mit den herrlichen Zeichnungen von 1842 und 1845 zuerst aufgetreten wäre. Man hat sich für ihn entschieden, nicht sowohl, weil er ein großer Künstler ist, sondern vielmehr, obwohl er es ist. Seine plastischen Vorzüge, die so originell und ausgezeichnet sind, haben ihn mit den Profanen nicht mehr entzweien können.

Ary Scheffer würde sicherlich unverstanden sein, kraft seiner Vorzüge in der Kunst und der Hoheit seiner Gedanken, wenn er nicht durch ein gemeinsames Band, das menschliche Gefühl, zu Herzen dränge.

Diese beiden bedeutenden Maler sind vielleicht die einzigen, die das Privilegium haben, die Stimmen der Spaziergänger im Salon ebenso wie die Stimmen der Künstler und Kritiker auf sich zu vereinigen.

Aber Delacroix —; wir sind, wenn es hoch kommt, einige hundert in Frankreich, die der Menge wenigstens eine Art blinder Achtung für sein Ansehen aufgenötigt haben, ohne ihn ihr sympathisch machen zu können. Hat die Kritik nicht immer das Unrecht gehabt, die Malerei solchen Leuten begreiflich machen zu wollen, die doch nichts von der Sache verstehen?

Eugène Delacroix empfindet besonders die Schönheit der Wirkung, des vorübergehenden Effekts, die Stimmungsschönheit. Er hätte ohne Zweifel nur einen seltsamen Bildhauer abgegeben; denn die Skulptur erheischt eine ruhige dauerhafte Schönheit. Aber das Wesen der Malerei besteht gerade darin, eine veränderliche Ansicht, einen ungreifbaren Augenblick festzuhalten; das ist der Grund, weshalb Skizzen gewöhnlich schöner und sogar lebendiger sind als die Studien nach der Natur und die nach dem Modell vollendeten Gemälde. Delacroix ist ein Mann, der den rechten Augenblick zu wählen weiß. Er bedarf gewöhnlich der bewegten, leidenschaftlichen, feurigen Schönheit, wie in den griechischen Weibern des Gemetzels von Chios, oder in der Medea, diesem prachtvollen Gemälde, das im Museum von Lille

mit den Rubens' und van Dycks wetteifert. Und doch hat Eugène Delacroix mit seltenem Glück auch die ruhige, wollüstige Schönheit ausgedrückt, in seinen Frauen von Algier im Luxembourg. Das kommt, weil die Personen Delacroix' immer gut machen, was sie tun. Man vermag nicht gedankenvoller und edler zu erscheinen als der junge Hamlet, der den Schädel Yoriks betrachtet, den ihm der Totengräber mit schroffer Bewegung hinaufreicht. In der Schlacht von Taillebourg wird wirklich gekämpft. In der Hochzeit von Marokko wird mit Wollust getanzt. Im Tod des Marc Aurel lauschen alle mit Sammlung. Und wie sind alle Einzelheiten mit dem Hauptgedanken in Einklang! Die Vergangenheit verdüstert sich in den Gestalten und Gewändern der Freunde Marc Aurels, und die Zukunft ist rot wie das Kleid des Commodus. Das Licht trifft nur den blutigroten Körper des jungen Kaisers, während die Philosophen des verflossenen Reiches im Schatten verschwinden zu den Füßen ihres großen Fürsten, der da stirbt. Und wie streng und schweigsam ist der ganze Auftritt. Welch ein dumpfer Schmerz in den Haltungen und Gestalten der alten Diener des Marc Aurel. Man fühlt wohl, daß es sich bei diesem feierlichen Testament um das Schicksal Roms handelt und der ganzen Welt.

Wir betonen die Bedeutsamkeit von Delacroix' Begabung, weil die Vorzüge seiner Malerei sich mit den Prinzipien der Kunst selber berühren. Es

ist ein willkommenes Glück, wenn man einen Dichter und einen Meister des Pinsels von dieser Stärke unter Händen hat, um die gute Sache in der bildenden Kunst zu vertreten und zu verteidigen. Die Kunst und die Politik sind verloren, wenn sie ihre wesentlichen Grundsätze verderben lassen. Wird an der Grundlehre nur erst einmal gerüttelt, dann dringt an allen Ecken die Irrlehre ein und verhüllt die Wahrheit bald ganz und gar.

Man könnte diese allzulange schon anhängige Frage noch besser aufklären, wenn man sie unter ähnlichen Bedingungen anderswohin verschöbe. Wenn man über die Zeitgenossen nicht einer Meinung ist, so bleibt kein anderes Hilfsmittel als die Behauptung, indem man das Urteil der Nachwelt abwartet. Aber die Vergangenheit, wenigstens die etwas zurückliegende, ist schon abgeurteilt, ohne möglichen Appell an eine künftige Wiederaufnahme des Verfahrens. Man muß sich heute oder niemals über die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts verständigen. Nun lassen wir es einmal darauf ankommen, ob die Sympathie unsrer Gegner sich nicht gerade den schwächsten Malern aller Schulen zuwende. Wenn sie sich über die geheiligten Meister täuschen, so können sie sich auch in Betreff der Lebenden irren. Gehen wir in den alten Louvre.

Haben Sie je gesehen, daß die Bewunderer von Brascassat sich vor Cuyp, Pieter de Hooch oder Rembrandt aufhalten? Nein, sie ziehen ihnen

Ommeganck weit vor, der wohl der kälteste und kleinlichste von allen Tiermalern ist. Diejenigen, die auf der Ausstellung die Landschaften von Lapito, J. Coignet, Hubert und anderen bewundern, befinden sich im Louvre nicht wohl vor Huysmans von Mecheln, Poussin oder Salvator Rosa. Wer Eugène Delacroix verneint, der gerät in Entzücken vor dem Kücheninterieur des weiland Drolling, oder vor dem Atelier des weiland Cochereau, geht aber an Rubens vorbei, den man falsch und unwissend nennt. Was Rafael betrifft, so weiß man ja, daß er Sonntags im Louvre ganz verlassen ist, während sich die Menge vor Albano und vor Mieris drängt.

Wir haben also einigen Grund bei der Hochschätzung der originalen Künstler zu verharren. Prudhon hatte recht gegen Girodet, und Géricault gegen Guérin. Lassen wir den Marc Aurel und den Sultan von Marokko, die das künftige Geschlecht bewundern wird, und stellen Delacroix in den Rang der größten Maler. Nehmen wir nur als Gegenstand die Magdalena, diese Kleopatra, die sich in eine Heloise verwandelt. Das Weib, das Christus geliebt, liegt ausgestreckt in der Höhle. Sein schönes Haupt ruht auf einem dunkeln Stein, wie in einem Grabe. Neben mir sagte einer: Sieh, eine Tote! O die schöne Tote. Wie gut sieht man, daß diese Frau viel geliebt hat. Die Empfindung zittert an ihren Schläfen hin, da wo die zurückgeworfenen Haare ansetzen; die Bewegung

ihrer bläulichen Lippen spricht noch von Gebeten und Wollust zugleich. O, wie weiß ist die Haut und zart unter diesem Halbschatten eines bläulich schimmernden Lila. Nur Correggio und zuweilen Murillo haben diese feinen durchsichtigen Töne. In einem Jahrhundert wird dieser Kopf der Magdalena teurer zu stehen kommen, als die ganze Einnahme der Smala.

Die Sibylle, die den goldenen Zweig zeigt, ist in Halbfigur und Dreiviertelsicht gegeben. Ihre rechte Hand will das heilige Reis berühren. Ihr Kopf hat wohl die antike Heiterkeit, ihre Gewandung ist schön und wohlgeordnet. Das Gehölz, das als Hintergrund dient, stimmt sich poetisch zu der allgemeinen Farbe, obwohl die Zeichnung des Lorbeerstammes rechts, nicht gerade elegant ist, und obgleich die Pläne der Landschaft nicht tadellos erscheinen. (1845. I. 117ff. 138ff.)

Delacroix zeichnet sich aus in allem, was er unternimmt. Wer hat Lithographien gemacht, die sich mit seinen Blättern zu „Faust" oder zum „Hamlet" vergleichen ließen? Wer in der ganzen französischen Schule hat Dekorationen geschaffen, wie seine Friese in der Deputiertenkammer? Welche Schlacht im Museum zu Versailles kommt der von Taillebourg gleich? Welches Historienbild im Luxembourg dem „Gemetzel von Chios"? Dela-

croix bleibt immer der erste Maler der zeitgenössischen Schule und einer der vornehmsten Künstler der französischen Schule überhaupt, seitdem die Malerei malerisch geworden ist. Über ihn kann man, unsere Tradition überblickend, vielleicht nur Poussin und Claude stellen, zwei Italiener, — unter uns gesagt — deren Formgefühl, wenn nicht gar deren Geist, von jenseits der Alpen stammt. Ihr wißt ja doch, daß die Engländer — und sie haben in der Tat ihre Gründe dafür — Poussin immer zur römischen Schule rechnen, und daß die Italiener ein o ans Ende seines Namens hängen. Seht euch nur vor, daß nicht eines Tages die Venezianer Eugène Delacroix umtaufen und ihn Della Croce nennen, oder daß ihn nicht die Vlamen neben Rubens und van Dyck als einen der Ihren in Anspruch nehmen.

Eugène Delacroix' „Löwe" ist auch das Meisterwerk in der ein wenig verlassenen Abteilung der Skizzen und Entwürfe, wie seine Gemälde die beste Malerei in der großen Ausstellung darstellen. Niemals ist ein Aquarell saftiger, gediegener, farbiger gemalt worden.

Der furchtbare Löwe, in einem Hohlweg nachlässig auf der Seite liegend, hält unter seinen bebenden Pranken eine Schlange, die ihm kaum noch gefährlich werden kann. Der König der Wüste spielt mit seinem Opfer, wie der Papst mit den Verschwörern der Romagna, wie der Zar mit den polnischen Rebellen, die jugendliche Isabella

mit den spanischen Offizieren. Aber er mag sich trotzdem hüten, seine schwere Tatze, die den zum Himmel emporzischenden Feind unterdrückt hält, einen Augenblick wegzuheben.

Die Behandlung auf diesem Aquarell ist breit wie der kühnste Pinselstrich auf einem Ölgemälde. Delacroix setzt seiner Farbe fast gar kein Wasser zu, und erreicht damit eine außerordentliche Energie im Ton. Die Haltung des Löwen ist dem Leben in der Wildnis abgelauscht; die anatomischen Formen sind tadellos. Man könnte meinen, Delacroix habe sein Leben in den afrikanischen Wüsten oder vor den Käfigen des Jardin des Plantes verbracht, mit Barye zusammen, seinem einzigen Rivalen auf dem Gebiete der Tierdarstellung. Aber die wahren Künstler erschauen ja ohne großes Mühen in der zauberhaften Innenwelt ihres Geistes alle Schauspiele der Welt.

(1846. I. 364 f.)

Das ist durch das Recht seines Talentes „ein Mann von Stande", wie man im 17. Jahrhundert bei Leuten von Geblüt sagte. Delacroix brauchte nichts weiter, als eins von seinen kleinen Staffeleibildern, oder nur die geringste von seinen Skizzen gemacht zu haben, so würde er schon als der allerfeinste Maler der modernen Schule dastehen. Aber sein Schöpferreichtum ist in seiner Überfülle den Rubens und Murillo ebenbürtig,

deren Bilder nicht zu zählen sind. Überall sind jetzt Werke von Eugène Delacroix, und seit fünfundzwanzig Jahren ist seine Überlegenheit sich immer gleich geblieben. Es gibt feinsinnige Kenner, die das erste Gemälde des jungen Menschen, den „Dante und Vergil", ebenso bedeutend finden, wie die Gemälde des Meisters auf der Höhe seines Schaffens. „Das Gemetzel von Chios", das während der Restauration soviel hitzige Polemik hervorrief, ist ebenso strahlend geblieben, wie die Malereien für Versailles oder die Dekoration in der Deputiertenkammer. Die großen Künstler haben den Vorzug, daß sie der Nachwelt nicht ein schlechtes Werk hinterlassen. Oder kennt ihr vielleicht einen schlechten Correggio oder einen schlechten Rubens?

Eugène Delacroix hat jederzeit die seltene Gabe eigentümlicher Wahrnehmung von Bewewegungszug und Farbe gehabt. Deshalb treten seine Bilder stets aus der Durchschnittsform des Herkömmlichen heraus. Dieser Künstler hat das Glück, niemals etwas durch die Brille der Nachahmer zu sehen. Er gibt seiner Idee stets eine Wendung, die kein Mensch vorauszusehen vermöchte, und stellt sie in ein unerwartetes Licht. Er sieht keinem einzigen von den Meistern der Vergangenheit ähnlich, obwohl er doch schließlich unter derselben Eingebung steht. Der Maler, dem er sich vielleicht am meisten nähert, ist Velazquez. Mit ihm hat er den etwas absonderlichen Stil ge-

mein, mit ihm die silberigen Töne, den ungestümen Pinselstrich, die prachtvollen Wirkungen; aber er ist deshalb doch ebensowenig Spanier, wie Venezianer oder Vlame.

Aber auch Franzose ist er eigentlich nicht mehr. Man kann ihn nur als einen exzentrischen Geist bezeichnen, dessen Stammbaum sich nicht erraten läßt: — Prolem sine matre creatam. Ganz gewiß gehört er nicht in die Familie Poussins noch die Louis Davids hinein; aber auch zur Sippe Watteaus oder Bouchers nicht; das sind zwei sehr verschiedene Geschlechter, deren Dynastien nacheinander unsere Schule beherrscht haben. Dennoch ist er auch kein Fremdling, dieser Mann, der die „Freiheit" auf den Barrikaden gemalt hat, das einzige schöne Bild, in dem das Volk dereinst seine Julirevolution wiederfinden wird.

Alle geschichtlichen Epochen, alle Leidenschaften, alle Lebensgebiete stehen ihm offen. Religion und Poesie, Politik und Allegorie, häusliches Dasein und innerste Tiefe des Einzelnen — an all das rührte seine Hand. Er hat Schlachten gemalt und Porträts, Interieurs und Landschaften, Seestücke und Tiere; er macht Aquarelle und Lithographien, Deckengemälde von hundert Fuß und kleine Radierungen. Der Orient zieht ihn an; aber von Asien oder Afrika geht es alsbald im Fluge nach England oder nach Deutschland, wenn Shakespeare oder Goethe ihn rufen: neben „Sardanapal" und den „Algerischen Frauen" haben wir

„Hamlet" und „Faust". Der tote „Christus" oder die wollüstige „Odaliske", „Magdalena" oder die „Sibylle", Könige oder Narren, die Menschen der Antike und die der Jetztzeit, „Trajan" oder „Ludwig der Heilige", prunkende Sultane oder die Hexen aus Macbeth, „Tasso" oder „Don Quichote", Löwen und Pferde, der sturmbewölkte Himmel oder die wonnige Klarheit der elyseischen Gefilde — alles gelingt ihm. Sein Schaffen ist eins der mannigfaltigsten, die es in der Reihe der großen Meister gibt.

Im Salon von 1847 hat Delacroix sechs Gemälde sehr verschiedener Art. Sein „Christus am Kreuze", im Besitz des Herrn Barroilhet, erinnert an die schönen Kreuzigungen von Rubens; eine Ähnlichkeit in Poesie und Farbe, wie zwischen Giorgione und Tizian. Aber wenn auch Rubens niemals existiert hätte, so hätte Eugène Delacroix nichtsdestoweniger diesen Christus mit der selben Empfindung gemalt und ihn in eben der selben Erscheinung gegeben. Der Körper ist in Dreiviertelansicht, nach links gewandt, das Haupt auf die Brust geneigt, die beiden Füße getrennt und jeder durch einen Nagel für sich ans Kreuz geheftet. Delacroix weiß vielleicht nicht, daß diese Trennung der beiden Füße Christi, die seit dem 13. Jahrhundert übereinandergestellt und durch einen einzigen Nagel befestigt waren, heutzutage eine ikonographische Ketzerei ist; das ist ihm aber ganz einerlei, und euch ebenso. Indessen ist es

sehr interessant, von der malerischen Schönheit abgesehen, einmal die Überlieferungen in der Leidensgeschichte Christi zu studieren. Didron hat darüber und die christliche Symbolik überhaupt ein paar Bücher von hohem Interesse geschrieben, und setzt diese Studien in seinen „Annales archéologiques" fort. Seid ihr nun für vier oder für drei Nägel? — Eugène Delacroix hat auf seiner Seite Gregor von Tours.

Dieser „Kalvarienberg", wundervoll in Farbe und Empfindung, zeichnet sich von einem phantastischen Hintergrund und dem schönsten poetischen Himmel ab. Eugène Delacroix ist unvergleichlich in der Ausführung der Himmel. Immer liegt die Unendlichkeit offen vor ihm, und deshalb macht man ihm Unfertigkeit zum Vorwurf; aber betrachtet nur einmal die Natur in ihren grandiosen, stets überraschenden und wechselvollen Wirkungen: niemals trennt sich das Einzelne vom Ganzen; die Luft hüllt alle Formen ein und taucht sie in eine bedeutungsvolle Harmonie. Das ist genau so, wie in der Musik, wo alle Töne sich der dominierenden Harmonie unterordnen und im Chore tanzen. Wenn Barroilhet nicht ein berühmter Sänger wäre, so würde ich ihn für einen großen Musiker halten, seitdem er den „Christus" von Eugène Delacroix erworben hat. Rossini und Lablache widmen ebenfalls der Malerei der Koloristen eine leidenschaftliche Liebe. Sie singt ihnen tausend köstliche Motive ins Ohr. Eugène

Delacroix rührt nahe an Beethoven, und Cimarosa hat mich stets an Watteau denken lassen.

Vor den Hügel, wo das Kreuz aufgerichtet ist, hat der Künstler zwei oder drei Männer gestellt, die von dem Rahmen abgeschnitten werden; sie sind schön in der Gebärde und von kräftiger Farbe, die der Verbindung der Pläne zu Hilfe kommt. Hinter dem Kreuze kommen der Hauptmann und die berittenen Soldaten heran: eine Gruppe von großem Charakter, die nur den einen Fehler hat, daß sie zu nahe erscheint, da die Abstufung des Lichtes über dem mittleren Terrain keine genügende Perspektive abgibt; ein Pinselstrich Eugène Delacroix' dürfte diese Reiter an ihren rechten Platz bringen.

Das Ganze ergibt einen erschütternden Anblick, — wie es für eines Gottes Todeskampf geziemt: die Welt ist in Aufruhr von der Erde bis zum Himmel hinauf, und man hört in der Luft die Legionen von Geistern vorüberrauschen, die das Altertum mit einem Schleier verhüllen und die neue Bestimmung des Menschen preisen.

In der Ausstellung des Odéon hatten wir bereits eine Skizze zu dieser Komposition gesehen, die Alexander Dumas gehört. Die Skizze war hinreißend; das Gemälde hat aber eine Größe und einen Charakter angenommen, die den Reiz der Farbe und der überlegenen Geschicklichkeit der Ausführung noch erhöhen.

Die „Militärischen Übungen" der Marokkaner

geben ein Dutzend Reiter in Galopp inmitten stauberfüllter Luft. Ich hörte neben mir die „kritische" Bemerkung: „Keines von diesen Pferden berührt die Erde." Ganz recht; sie fliegen nur so dahin. Auf Rafaels „Heliodor" ist die Gestalt eines Jünglings, der vorwärtsstürmt, mit so ungestümem und so leichtem Schwung, daß man unwillkürlich fragt, wo seine Flügel sind. Diese schnaubenden Araberhengste haben auch Flügel, am Rücken und an den Füßen, scheint es, und in ihrem rasenden Laufe sind sie noch kokett genug, nebenbei allerhand überraschende Bewegungen zu vollführen. Man möchte ein Wort des 18. Jahrhunderts über die Frauen auf sie anwenden: „ils se donnent des airs de tête et de croupe les plus capricieux du monde." Ein jedes hat schon seinen besonderen Aufputz und seine Farben, vom Grauen bis zum Falben, von dem schimmernden Silberglanz bis zum dunklen Kaffeebraun! Ein prachtvoller Schwarm! Und wie die Reiter den Rhythmus des wüsten Galopps mitmachen, wie sie sich über die Mähnen vorbeugen, die ziselierte Muskete in der Faust; wie Burnus und vielfarbiges Kostüm sich harmonisch mit den glänzenden Pferdeleibern verbinden! Es ist eine entfesselte Leidenschaft darin, die sich der Natur mitteilt und die Wolken und die Berge in dem Wirbel von Staub mit fortzureißen scheint. Die smaragdene Landschaft als Hintergrund und der

leuchtende Himmel vervollständigen dieses Meisterwerk, das Herrn von Weirenberg gehört.

Die „Odaliske" liegt in matter Beleuchtung wollüstig hingestreckt unter einem roten Vorhang, der ihre samtweiche Hand in Purpur taucht. Ihr Kopf wird eingerahmt von dem gebogenen linken Arm, während der rechte sich der weichen Linie ihres Körpers entlang streckt. Das rechte Bein reicht bis ans Ende des seidenen Daunenbettes; der linke Schenkel krümmt sich in etwas allzu schroffer Biegung. Auf dem Polster neben der schönen Träumerin kleine Vasen mit Wohlgerüchen, die mit Teniers' geistvollem Pinsel und der glänzenden Farbe Paolo Veroneses ausgeführt sind. Eine erschlaffende Luft, wie der Duft einer Blume oder eines Weibes, waltet rings in diesem stillen Raum. Welcher Gott oder welcher Sultan wird den geheimnisvollen Vorhang lüften?

Der Körper der Odaliske ist mit untadeliger Vollkommenheit gezeichnet. Ingres vermöchte an den Konturen nichts auszusetzen, und die Modellierung der inneren Partien ist üppig schwellend wie bei Correggio, oder den Meistern von Venedig. Diese einzigartige Beschaffenheit der zart erhellten Haut mit dem Pfirsichflaum und ihren schillernden Reflexen ist wundervoll herausgebracht. Das Fleisch nimmt doch das Licht nicht auf wie Karton, oder wie andere Stoffe und tote Gegenstände sonst; das lebendige Fleisch saugt gewissermaßen die Sonnenstrahlen ein und läßt

sie niemals gleichgültig von sich abgleiten. Die Sonne ist wohl in die Haut verliebter als in alle anderen Stoffe, die sie zerstreuten Sinnes nur umgaukelt. Und immer hält Apoll, wenn er über einem nackten Weibe dahinfährt, seinen glitzernden Wagen etwas zurück.

Vom Schwung der Bewegung und Vorzügen der Farben abgesehen, offenbart Delacroix in dieser Odaliske noch eine Eigentümlichkeit der Behandlung, die heutzutage selbst bei den geschicktesten Technikern sehr selten vorkommt. Sein Auftrag oder die Art, die Farbe hinzusetzen und den Pinsel zu führen, entspricht stets dem der Form innewohnenden Sinne und trägt zur Modellierung der Körper mit bei. Der Pinsel des Künstlers macht jede Wendung der Form mit, und der Farbenauftrag stößt, da er sich der Richtung des Lichtes anpaßt, niemals gegen die Strahlen, die sich über das Gemälde breiten. Stellt euch eine Statue vor, die mit dem Meißel gegen den Strich behauen ist; wenn sie auch in der Form mathematisch noch so korrekt ist, sie wird niemals einen richtigen Anblick gewähren. In der Malerei kümmert man sich nicht genügend um diese gebieterische Logik des Verfahrens; die meisten Maler schmieren auf gut Glück drauf los und durchkreuzen, ohne daran zu denken, das notwendige Gefüge aller Gegenstände und ihre natürliche Geometrie. Man kann eine Mauer errichten mit Kellenwürfen hierhin und dorthin; aber wenn

man das Antlitz seiner Geliebten mit zärtlichen Küssen bedeckt, so fängt man nicht beim Kinn an.

Die „Jüdischen Musikanten von Mogador": drei Gestalten, welche sich von einem perlgrauen Gewände abzeichnen, ohne jegliches Beiwerk; ringsum nichts als Leere, aber diese Leere ist erfüllt mit jener wesenlosen Luft, die man dennoch zu verspüren meint, wie in den nüchternen holländischen Interieurs des Pieter de Hooch. Zwei Juden, in schöne buntfarbige Gewänder gekleidet, die in ihrem gebrochenen Ton sehr harmonisch wirken, hocken auf dem Boden und bearbeiten mit den verzückten Bewegungen der Orientalen ihre Instrumente. Zwischen ihnen vorgeneigt ein schönes junges Weib, mit den Elnbogen auf Teppiche gelehnt; — ihre großen Augen sind halb geschlossen unter der hypnotischen Einwirkung der summenden Töne. Vielleicht richtet sie sich plötzlich auf, um durch einen ausdrucksvollen Tanz die Musik ihrer Zigeunerbrüder zu begleiten.

Das „Innere einer Wachtstube zu Mequinez" ist eine charakteristische Schilderung des Treibens abenteuernder Soldaten, die das Kriegshandwerk ganz nach ihrem Gefallen betreiben und deren Leben in einem beständigen Wechsel von übermenschlicher Anstrengung und unglaublicher Gleichgültigkeit besteht. Wir sehen da zwei Kerle mit wilden Gesichtern, eingeschlafen wie Paschas inmitten der üppigen Pracht luxuriöser Stoffe; und um sie herum die silbergezierten Sättel, militäri-

schen Ausrüstungsstücke und schimmernden Waffen bunt durcheinander gehäuft, bis der Feind zum Kampfe ruft. Das ist ein sorglich bewachtes Lager, das unsern bürgerlichen Soldaten ein gutes Beispiel gibt! Die Farbe dieses Gemäldes ist zart und durchsichtig, wie gewöhnlich, jedoch von einem etwas zu stark violetten Grundton beherrscht, der allerdings durch all die Nuancen von Rot, welche die Kostüme und orientalischen Gebrauchsgegenstände in Purpur tauchen, motiviert wird. Rot ist ja die Lieblingsfarbe dieser Kinder der Sonne.

Das sechste Gemälde von Eugène Delacroix stellt verlassene „Schiffbrüchige" in einem Boote dar. Eine im höchsten Sinne poetische Malerei von tief ergreifender Wirkung. Man erinnert sich noch des 1841 ausgestellten „Schiffbruches". Jener braucht den Vergleich mit den bedeutendsten Bildern der venezianischen Maler nicht zu fürchten; ein Meisterwerk, das, im Gegensatz zu allen schlechten Bildern, unter dem Einfluß der Zeit in der Farbe noch gewinnen wird. Das kleine Boot im Salon von 1847 ist dem großen „Schiffbruch" gleichwertig. Die See hat ihre wilden graugrünen Töne angenommen, hat sich in der Luft entfärbt bis in die Tiefen des Horizontes. Himmel und Wasser, vom Sturme durcheinandergewühlt, sind wie ein und dasselbe Element. Unendlichkeit überall, oben und unten und ringsumher; überall blindes Wüten, die mitleidlose, wahnsinnige Natur-

gewalt. Und die Seeleute in dem winzigen Kahne kämpfen nicht mehr. Wozu auch noch den Leichnam über Bord werfen? Bald werden sie ja doch allesamt von den Wogen verschlungen werden. Einer von den Männern liegt platt auf dem Bauche; ein anderer blickt voller Entsetzen über die Bordkante des Achterdecks — ein höchst dramatischer Ausdruck. Ein Bild des Schreckens in Komposition, Empfindung und Farbe.

Eugène Delacroix hat meiner Meinung nach die furchtbare Katastrophe des Schiffbruchs besser erfaßt, als Géricault in der „Medusa". Die Szene auf dem „Floß" spielt sich dicht vor unseren Augen ab, und zwar so, daß man gewissermaßen zu Hilfe eilen kann. Wenn man die Sterbenden und Verzweifelten, die Väter, die um ihre toten Söhne klagen, die verzerrten Gesichter und krampfigen Hände, die im nächsten Augenblick menschliche Gliedmaßen in Stücke reißen möchten, so nahe vor Augen hat, so erhält man dennoch keinen erschöpfenden Eindruck von der Situation; denn, wo bleibt das unermeßliche, unbarmherzige Meer? Ich sehe wohl ein paar dunkle Wogen, die sich am jenseitigen Ende des Floßes aufbäumen, aber diesseits stoßen die Planken an den Rahmen; die Schiffbrüchigen brauchen nur den Fuß auszustrecken, um festen Boden zu finden, sie gehen nicht unter in der Unendlichkeit. Der Künstler hat die Ursache im Verborgenen gelassen, er zeigt uns nur die Wirkung. Was jedoch nicht hindert,

daß die „Medusa" eines der besten Gemälde des 19. Jahrhunderts ist.

Wenn nun aber, statt die verlassenen, fern von jeder Küste befindlichen Seeleute auf dem Meere dem Betrachter nahe zu rücken, die Menschen in dieser Nußschale von der Gewalt des Sturmes umhergeworfen werden, wieviel lebendiger und überzeugender ist dann der Eindruck. Es gibt kein Mittel, sie zu retten. Dergestalt steigert die Poesie der Naturgewalt die Poesie der menschlichen Seele. Dies geht aus der Komposition der beiden „Schiffbrüche" von Eugène Delacroix einleuchtend hervor.

Eugène Delacroix erweist sich also wie immer, so auch im Salon von 1847 als großen Dichter und großen Maler zugleich, von einer wunderbaren Fruchtbarkeit, und er bringt ebensoviel wahre Kunst auf einer kleinen Leinwand, wie in seinem großen Dekorationsgemälde in der Deputiertenkammer oder in der Kammer der Pairs.

(1847. I. 450ff.)

Eugène Delacroix hat immer das Gefühl für jene erhabene Kunst gehabt, die aus dem Ideengehalt eines ganzen Volkes hervorwächst und diesen zu großartigen Bildern gestaltet. Daher erstrahlt seine Malerei in den Kuppelwölbungen und an den Decken unserer öffentlichen Gebäude in ihrer höchsten Bedeutung. Seine „Freiheitsgöttin

auf den Juli-Barrikaden" ist soeben im Luxembourg aufgestellt worden, an der Seite seiner „Griechen von Chios": zwei herrliche Episoden aus der Zeitgeschichte. Gegenwärtig soll er an der „Göttin der Gleichheit auf den Februar-Barrikaden" arbeiten; denn unsere neuerliche Revolution ist ja doch die Schwester der nationalen Erhebung, die er vor achtzehn Jahren verherrlicht hat. Diesmal hat das ganze Volk den Aufstand mitgemacht, und die Früchte des Sieges können ihm nicht vorenthalten werden. Delacroix mag sich beeilen, — da werden wir seine beiden Bilder über dem Haupte des Präsidenten der Nationalversammlung sehen.

Aber Delacroix ist wie die epischen Dichter, die während der Arbeit an einem Hauptwerke kostbare Verse auf die Ränder des Manuskriptes fließen lassen. So wirft der epische Maler, um sich von seinen großen Dichtungen auszuruhen, Vorstellungen, Gefühle und Farbe auf die Leinwand.

In der ersten Abteilung der Galerien, wenn man eintritt zur Rechten, hängt der „Christus im Grabe"; die Figuren sind in einem wenig glücklichen Maßstabe gegeben, unter natürlicher Größe. Christi Leichnam, in der grünlich bleiernen Farbe der Toten, liegt horizontal ausgestreckt. Die anatomische Behandlung tritt in den hervorspringenden Flächen mit einer Kenntnis der Wirkung in die Erscheinung, die das alberne Streben nach der Form durch das Mittel der Linie und der

Zeichnung im eigentlichen Sinne in Grund und Boden verurteilt. Magdalena küßt Christi Füße, während die heilige Jungfrau ohnmächtig niedersinkt und die heiligen Frauen und Johannes sich ihrer Verzweiflung hingeben. Als Hintergrund dienen zur Linken die dunklen Felsenwände einer Höhle; zur Rechten Durchblick auf eine Landschaft und den Himmel. In diesem Gemälde ist Lesueurs Empfindsamkeit mit Rubens' üppiger, harmonischer Fülle vereinigt.

Ein Stückchen weiter, links, fanden wir den „Tod Valentins", des Bruders von Goethes Gretchen wieder. Das kindliche, anbetungswürdige Mädchen der deutschen Dichtung steht an der Tür ihres Hauses vor der Gruppe, die ihren verwundeten Bruder umgibt. Sie bäumt sich auf und wirft sich zurück wie ein vom Verhängnis gebändigtes Roß. Und währenddem schreit Valentin sie an:

„Mein Gretchen . . .
Ich sag dir's im Vertrauen nur:
Du bist doch nun einmal eine Hur',
.....
Sollst . . .
In eine finstre Jammerecken
Unter Bettler und Krüppel dich verstecken."

Sie wagt nicht, sich dem Sterbenden zu nahen, der sie verflucht. Im Hintergrunde retten sich der Doktor Faust und Mephistopheles ins Dunkel einer engen Gasse. Diese dramatische und originelle Komposition ist im Besitze des Herrn Collot.

„Laras Tod" ist schrecklich und geheimnisvoll wie Byrons Dichtung. Der Krieger liegt, mit seiner Rüstung bedeckt, am Boden: obwohl die Gestalt nicht mehr als einen Fuß lang ist, so erscheint sie doch infolge ihrer charakteristischen Formengebung gigantisch wie eine Statue Michelangelos. Über den Helden beugt sich sein Page mit aufgelöstem Haar, — seine Geliebte, — ein untröstlicher Engel, dessen Seele schon die sichtbare Materie durchdringt, um sich zum Himmel emporzuschwingen. Die Landschaft ist von großartiger Erhabenheit, und der Himmel bildet einen harmonischen Akkord zu diesem seelischen Aufruhr. Niemand hat besser als Eugène Delacroix die herzzerreißende Poesie Shakespeares im „Hamlet", Byrons und Goethes übertragen.

Das Bild von den „Arabischen Komödianten" umfaßt ein Dutzend Figuren in dem Größenmaß, das Poussin gewöhnlich seinen Gestalten gibt. Inmitten von Mauren und Juden in buntscheckigen, farbenreichen Kostümen und von Frauen, die entweder sitzen oder in allen möglichen Stellungen sich herumräkeln, führen die beiden arabischen Possenreißer unter freiem Himmel eine Art Pantomime auf. Majestätische Gestalten stecken unter den fremdartigen Gewandungen, etwa wie die Venezianer des 16. Jahrhunderts auf Tizians Bildern, wollüstige und kokette Weiber, deren braune Gesichter vom Licht getroffen werden, ein unglaublicher Aufwand von kühnen, roten,

orangefarbenen, blauen, silberigen Tönen, dann wieder von gebrochenen Nuancen: hellbraun, perlgrau, kaffeefarben, lila und rosa auf einer grünen Landschaft, die in den tiefen Himmel des Orients aufgeht. Ein Meisterstück in der Lichtbehandlung, wie die „Jüdische Hochzeit" des Luxembourg.

Wie sein Lieblingsmeister Rubens, so steht auch Eugène Delacroix in der Tiermalerei auf der höchsten Stufe. Seine Löwen und Pferde sind die Rivalen von Baryes Geschöpfen: der selbe wilde, ungebändigte Charakter, die selbe haarsträubende Wut, das selbe der Wirklichkeit abgelauschte Benehmen. Man erinnert sich noch des lebendigen Aquarells von dem „Löwen" mit der Schlange unter seinen Krallen (1846). Im Salon von 1848 haben wir zwei Löwen von Eugène Delacroix, den „Löwen, der eine Gazelle zerreißt" und den „Löwen in seiner Höhle".

Der Löwe mit der Gazelle ist nur eine rasch hingeworfene Skizze, glänzend wie eine Radierung, geistreich wie ein erster Entwurf, schreckensvoll wie eine Wüstenszene. Fieberhaftes Zucken durchbebt den gelbrötlichen Körper des Löwen, der die blutigen Klauen in die kostbare Beute geschlagen hat. Jeder Pinselhieb, jeder launische Strich, jeder Kontrast im Ton ist wie eine Note in dem wildheulenden Gesang, gleich der Musik der Yoways.

Ein noch aufregenderes Schauspiel bietet der Löwe in seiner Höhle. Ich habe die Skizze dieser

Komposition vor Augen. Wir nennen sie — unter uns — die Anatomiestunde oder der törichte Jäger. Unser Löwe mit dem ungeheuren Kopf und gesträubter Mähne sitzt hingekauert da, in majestätischer Ruhe, wie ein König bei einem prächtigen Bankett. Sein sehniger Schweif ringelt sich hinter ihm, wie in zitternder Wollust, seine Ohren zucken, seine platte Stirn ist zusammengezogen, seine Augen funkeln blutig, der Rachen ist weit aufgerissen, seine Physiognomie ist voll von Begierde und Befriedigung, während seine spitzen Krallen in die Brust eines niedergeworfenen Mannes geschlagen sind. Fast sieht es aus, als ob er mit seinen schweren Pranken das noch warme Fleisch liebkost. Er hat eine Lust daran, die blutige Haut zu zerfetzen, den Geruch seines sterbenden Feindes zu atmen. Er nimmt sich Zeit und wendet den Kopf nicht nach der Ebene hinter seinem Rücken; denn er ist sicher, daß er nicht in seinem Schmaus gestört wird, und reißt sein Opfer gemächlich in Stücke.

Wer vermöchte wohl, sich bis an diese purpurne Höhle zu wagen, an diesen Palast des einsamen Königs? — Wie klein ist doch der Mensch vor solch unbändiger Kraft der Natur. Die herrliche antike Dichtung erinnert an die Symbole und den Fatalismus primitiver Religionen.

(1848. I. 561 f.)

VI.

Decamps

Die neun Zeichnungen von Decamps sind eine ganze biblische Dichtung in drei Gesängen, die gleich den herrlichen Kartons der großen italienischen Meister dastehen wird. Diese strengen und kraftvollen Kompositionen sind in demselben Stil ausgeführt wie die Belagerung von Clermont und die Niederlage der Cimbern im Salon von 1842, mit Tusche, allen Arten von Kreide und mit Farbenauftrag in Öl. Es ist unmöglich, zu einem mächtigeren Effekt zu gelangen, selbst mit allen Hilfsmitteln der reichsten Palette. Es sind wunderbare Kontraste da und unberechenbare Abstufungen, von den starken Schatten bis zu einem blendenden Licht. Jede Szene ist mit einer Einheit und Symmetrie dargestellt, die das System der geschicktesten Meister in dieser schwierigen Kunst der Komposition wieder herstellen. Wer würde das glauben? Decamps, der launische, willkürliche Maler, den man mit den flandrischen Meistern verglichen hat, hat sich bis zu der strengen wohlerwogenen Anordnung Rafaels und Poussins erhoben. Jedes seiner Bilder hat ein leuchtendes

Zentrum, um das sich die sekundären Linien ordnen, und die Wirkung konzentriert sich in der Mitte durch die Kunst der Linien und Farben. Die Zeichnung der Figuren, der Charakter der Köpfe sind im höchsten Stil gehalten. Im Simson, der die Säulen des Tempels stürzt, ist im Vordergrund ein Mensch, der sich rettet, mit so stürmischer Wucht nach vorwärts, daß man zurückweichen möchte, um ihn durchzulassen; das erinnert an den Wurf der Engelgestalten in Rafaels Heliodor und die leichten Atalanten der Antike. Ebenso gemahnen die Reiter Decamps' an die Reiter des Parthenonfrieses. Der geistreiche Maler der Affen, der Raucher und der alten Jagdwärter hat hier, wie in einigen seiner früheren Arbeiten, ein Gefühl für Haltung und Schönheit gezeigt, dem man in der zeitgenössischen Kunst nur selten begegnet.

Decamps hat schon mehrere Darstellungen aus der Bibel gegeben. Seine Ausstellung von 1839 umfaßte, wie erinnerlich, die Hakenhinrichtung, die türkischen Henker, die Affen als Kenner, den Joseph und den Simson, der am Tor der Höhle von Etam die Philister erschlägt. Die dramatische Geschichte dieses Herkules mit langen Haaren hat Decamps immer viel beschäftigt. Es gibt auch in der Tat in der ganzen alten Überlieferung, selbst in der griechischen und römischen,

keine Geschichte, die besser jene Heroenzeit charakterisiert als das Leben Simsons. Das ist ein ganz homerischer Held. Da ist Verhängnis, Stärke, Liebe, Verrat, Rache. Es gibt auch keine menschlichere und tiefer bedeutsame Geschichte. Der Glaube, die Sitten, die Charakterzüge der primitiven Zivilisation sind da in jeder Tatsache mit unvergleichlichem Wurf und Nachdruck ausgeprägt. Diese Legende ist ganz aus einem Stück und entrollt sich unerbittlich in einigen Versen. Das Weib, das in diesem schnellen Drama alles entscheidet, erscheint von der ersten Szene an. Das Weib wird der böse Genius des starken Mannes, des Auserwählten, dessen Name bedeutet „Sonnengleich".

Kaum ist der Sohn Manoës aus dem Kindesalter heraus, so steigt er zu den Philistern hinunter, um ihre Frauen zu sehen, und kommt alsbald zu seinem Vater, um eine Tochter, die „seinen Augen wohlgefallen hat", zur Gattin zu begehren. Erste Liebe. Bei der Rückkehr zu ihr geschieht es, daß er den jungen Löwen zerreißt, wie zum Vorspiel für die großen Kämpfe, die ihn erwarten. Während der sieben Tage der Hochzeitsfeier weint sein Weib vor ihm und belästigt ihn, um das Geheimnis des Rätsels zu erfahren, das er den Philistern aufgegeben hat. Der brave Simson läßt sich erweichen. Erster Verrat. Aber um den Preis seiner Wette zu bezahlen, tötet und beraubt er dreißig seiner Feinde. Erste Rache.

Indessen seine Frau zieht ihn noch an, und als er erfährt, daß man sie einem andern gegeben hat, „ergreift ihn der Geist Gottes". Er steckt die Felder in Brand, häuft Tote auf Tote, erschlägt tausend Mann mit dem Eselskinnbacken. Alles geht gut, und Simson beglückwünscht sich um seinen Sieg, indem er „singt".

Danach aber, wie die Bibel sagt, ging er nach Paza, und da er eine Kurtisane sah, ging er zu ihr hinauf. Die Philister schlossen die Tore der Stadt, um ihn zu töten, wenn er morgens herauskäme. Aber er steht um Mitternacht auf, hebt die Pforten des Stadttors aus und trägt sie auf die Höhe eines Berges in Versteck. Die Philister sind hereingefallen.

Danach aber liebte er ein Weib, das im Tale von Sorec wohnte und sich Delila nannte. Simson widersteht den Frauen nie. Dritte Liebe; dies wird die letzte sein.

Delila verschwört sich wie die andern mit seinen Feinden. Die Tochter Evas wird durch Gold bestochen, wie die griechische Danae. Sie fleht ihren Geliebten an, ihr das Geheimnis seiner Kraft zu verraten. Simson spottet ihrer mit seiner gewohnten Sorglosigkeit und fährt fort, sich ihrer Gunst zu erfreuen. Eines Nachts, während er schläft, fesselt sie ihn mit neuen Stricken und schreit dann: Simson, da sind die Philister, sie stürzen über dich her!

Simson springt aus dem Bett und zerreißt seine Bande wie einen dünnen Faden.

Du hast mich getäuscht, du hast gelogen, sagt die Frau. Wie lange wirst du mich noch betrügen. „Wie kannst du sagen, daß du mich liebst," da doch dein Geist nicht mit mir ist?

Die Geduld des ruhigen Herkules wird endlich besiegt. Letzter Verrat, der gelingt. Die Bibel hat dem Charakter des Weibes nicht geschmeichelt.

Wie Herkules zu den Füßen der Omphale, schläft Simson auf den Knien Delilas, und läßt sein Haupt an ihrem Busen ruhen. Die treulose Schere schneidet die sieben Locken des Nazareners ab.

Dann schlagen die Philister den Löwen ohne Mähne in Ketten, reißen ihm die Augen aus dem Kopf und spannen ihn ins Joch an ein Mühlrad in dunklem Gefängnis.

Indessen wuchsen die Haare Simsons bei Kleinem wieder nach.

Und die Philister wollten ihren Triumph feiern, versammelten sich zu einem großen Fest und ließen den Gefangenen in den Tempel führen. Simson sagte zu dem Knaben, der ihn hinführte: Laß mich etwas gegen die Säule lehnen, um mich auszuruhen; und alsbald brach er die Säule des Gebäudes, und alle seine Feinde wurden unter den Ruinen zerschmettert. „Eine einzige Rache für den Verlust seiner beiden Augen." Er tötete ster-

bend mehr, als er während seines Lebens erschlagen hatte.

Decamps hat diese großartige Legende in drei Akte und neun Bilder geteilt. Die erste Zeichnung stellt die Verkündigung dar: inmitten einer endlosen Ebene bringen Manoë und sein Weib dem Herrn ein Brandopfer dar, der ihnen einen Sohn verheißt, und der Engel des Herrn entflieht gen Himmel in der Flamme des Opfers.

Das zweite Bild ist der Kampf mit dem Löwen. Der arme kleine Löwe, der in den Krallen des Menschen hängt, macht eine traurige Figur. Decamps hat ihn mit Absicht verkleinert im Gegensatz zu seinem jungen Herkules. Dieser Löwenkopf zieht aber eine Grimasse wie ein Affenkopf, und der Sieg erscheint so zu leicht. Rubens, den Decamps vortrefflich kennt, hat viel mehr Schrecken in solche Kämpfe des Königs der Schöpfung mit dem König der Tiere zu legen gewußt, die er oft wiederholt. Bei Rubens halten sich Mann und Löwe Körper an Körper, und beide Köpfe sehen einander ähnlich; und dennoch hat man keine Angst um den Menschen. Der Simson von Decamps wäre auch stark genug, um einen wahren Löwen zu zerreißen.

Nach der Kraftprobe kommt die List. Die Landschaft wird durch die letzten Strahlen der Sonne erhellt und durch die unheimlichen Feuerbrände, die hier und da durch die Saaten und durch die Hütten hinlaufen. Die Felder sind ver-

lassen, und die Bevölkerung flieht. Ein bleierner Himmel, mit schwarzen Schatten und grellen Lichtern gestreift, senkt sich schwer auf dieses Unheil.

Im Vordergrund sitzt eine gigantische Statue auf einem Felsblock, wie der Dämon der Zerstörung selber. Das ist der schreckliche Jude, der mit seinem Blick die Füchse mit angezündeten Fackeln verfolgt. Diese Gestalt Simsons ist von einer Größe und einem Stil, die an Werke Michelangelos gemahnen. Der Kopf, fast in verlorenem Profil, ist schön und voll Ironie. Die Zeichnung der Glieder ist fest und korrekt, wie bei den kenntnisreichsten Meistern. Der Gesamteindruck ist packend, seltsam, phantastisch, wie die Halluzinationen eines John Martin, mit ebensoviel Poesie und geheimnisvollem Wesen, aber mit viel mehr Kraft und Leibhaftigkeit. Die Gemälde John Martins sind schwache Träume, die unbestimmt verschwimmen, mit Phantomen von unfertiger Form. Hier ist alles bestimmt und unabweisbar. Die Ausführung ist ebenso energisch, wie die Auffassung breit, originell und überraschend.

Die Rache hat angefangen: der zweite Akt gibt uns andere Episoden daraus. Im vierten Bilde „Simson vernichtet das Heer der Philister". Sein Haar flattert in alle Winde. Seine starken Beine steigen über die Leiber der Erschlagenen hin. Er erstickt in seinen Armen wer weiß wie viele Krieger, die wie Fetzen um den Koloß herum-

hängen, und der unwiderstehliche Sieger schwingt in der Luft den verhängnisvollen Kinnbacken. Die zerstreuten Soldaten retten sich nach allen Seiten. Dort finden wir rechts jene Reiter der griechischen Reliefs wieder, die Decamps sich schon früher mit so viel Glück angeeignet hatte, sowohl in der Cimbernschlacht, wie in der Belagerung von Clermont. Links auf einem Vorsprung mit Bäumen darauf schauen die Israeliten dem Gemetzel und der Niederlage der Feinde zu.

Ebenso wie der Maler im vorigen Bilde die Traurigkeit der Kohlenzeichnung durch Höhungen mit Ölfarbe am Himmel unterbrochen hatte, ebenso hat er hier das Pastell angewandt, um das Zentrum seiner Komposition zu bereichern und abzuwandeln. Die Gruppe mit Simson ist blutig und fahl, während die Gründe in einen grauen Halbton gehüllt sind, der sehr harmonisch wirkt. Das schwarze Haar gegen den Himmel stößt herrlich ab. Man könnte nur das rechte Bein Simsons tadeln, dessen Zeichnung des Nachdrucks und der Feinheit am Ansatz des Fußes entbehrt, obgleich die Bewegung richtig und stark ist.

Das fünfte Bild ist ein Nachtstück in weiter Landschaft. Das Talent Decamps' scheut vor nichts zurück. Es gibt nicht viel Künstler, die gewagt haben, die Finsternis der Nacht zu malen. Die Gemälde Aart v. d. Neers sind im allgemeinen Abendwirkungen; v. d. Neer geht vor Mitternacht zu Bett. Die Finsternis ist also niemals

vollständig und eintönig in den Bildern v. d. Neers; der Maler rettet sich aus der Schwierigkeit durch einige lichte Stellen, die noch am Horizont schimmern; Phoebus erlaubt ihm stets, einige Locken seines langen Goldhaars zurückzuhalten, während er seinen Kreislauf fortsetzt. Van der Neer hat auch das Hilfsmittel der Kontraste und einer gewissen Abstufung des Lichtes, von den ersten dunkeln Gründen bis zur Dämmerung am Himmel. In den Mondscheinbildern, die er gewagt hat, wie in denen Adam Elsheimers und einiger andern, ist es auch dasselbe Hilfsmittel einer Tonleiter in Moll. Unter dem Mond ist das leuchtende Prinzip weiß, während es unter der Sonne gelb ist. Die Mondschein- und die Dämmerungsbilder haben also weniger Schwierigkeiten als die volle Nacht.

Aber die Nacht ist ein Vorurteil. Es ist niemals ganz schwarze Nacht; in der finstersten Mitternacht ist die Luft nie vollkommen undurchsichtig. Das Auge gewöhnt sich an die Durchsichtigkeit der dichtesten Schatten. Gibt es nicht Tiere und Vögel, die bei Nacht deutlich sehen? Die Fähigkeit liegt aber nicht ganz an ihrem Auge; sie ist auch in der Natur bedingt. Nur beim Menschen bewirkt die Unzulänglichkeit seiner Organe für ihn die Nacht; es ist aber nicht die Undurchdringlichkeit der Finsternis selbst.

Rembrandt, der in das Licht so närrisch verliebt war, hat sich auch einigemal mit der Nacht

abgefunden, und zwar ohne Mond und ohne Lampe in mehreren seiner Radierungen oder Landschaften. Unter unsern Zeitgenossen kenne ich nur Rousseau, der sich mit Ehren herausgezogen hat; denn auch er schaut die Natur zu jeder Stunde, des Nachts, des Morgens und des Abends wie am vollen Mittag.

Decamps hat seinen durchdringenden Blick also bis auf den Gipfel des Berges reichen lassen, den Simson mit seiner Last erklimmt. Es ist gerade Mitternacht, nach Le Maistre de Saci, und der Rücken des Gebirges schneidet kaum ab gegen die Gründe. Simson sieht aus, wie eine kleine schwarze Ameise, die einen Foetus auf den ungeheuren Hügel hinaufschleppt. Wir zweifeln allerdings, daß die Nacht diesen Anblick gewähren würde bei dem Abstand, in dem wir uns befinden. Das Genie des Malers hätte wohl eine glücklichere und phantastischere Kombination erfinden können. Die Schatten der vordern Pläne sind schwer und eintönig, besonders in dem Baumstumpf, der als Abschieber dient.

Dann aber kommt ein anderer Nachteffekt, der ganz bewunderungswürdig ist; die Szene geht jedoch im Innenraum vor sich. Delila liegt auf ihrem Bett, auf den Elnbogen gestützt, und streckt den rechten Arm nach vorn aus. Ihre edle und heitere Haltung, die Schönheit ihrer Gestalt und ihrer Geste haben viel Ähnlichkeit mit den antiken Frauen, die auf Reliefs und Kameen vorkommen.

Die römische Kunst hat uns mehrere Darstellungen der Kleopatra in diesem einfachen und grandiosen Stil hinterlassen, der noch aus der griechischen Kunst stammt. Die Gewänder Delilas schmiegen sich elegant an den Leib wie antike Draperien und zeichnen die vollkommene Modellierung des Körpers der Kurtisane. Simson stürzt mit fliegenden Haaren aus dem Lager der treulosen Geliebten heraus, die ihrerseits unerschüttert bleibt. Er reißt die großen Augen auf, um zu sehen, wo die Philister seien. Sein Haar strahlt wie eine Aureole um sein Haupt voll Schrecken, und der zerrissene Strick gleitet über seine Glieder. Der Mann und das Weib sind ganz herrlich in ihrem Gegensatz. Er trägt freilich auf seinem Antlitz einen etwas übertriebenen und sonderbaren Ausdruck. Die Umgebung der Gruppe ist einfach, ohne Beiwerk, ruhig und harmonisch.

Dies Bild dient als Übergang zum dritten Akt und siebenten Bilde: der unvorsichtige Liebhaber hat seine magischen Kraftlocken eingebüßt und damit seine unbezwingbare Stärke. Bewaffnete Soldaten ziehen ihn aus dem Haus der Kurtisane. Der Soldat zur Rechten erinnert an irgendeine wuchtige Figur von Salvator Rosa. An einem Fenster lehnt friedlich ein Weib mit einer Schere in der Hand. Der Maler hätte ihr eine Börse in die andere Hand geben können, wie Judas Ischarioth. Die Architektur des Palastes ist von schönstem Stil, den Decamps ohne Zweifel selbst

erfunden hat. Er wäre also nicht in Verlegenheit, uns öffentliche Gebäude zu liefern, die etwas prachtvoller wären, als die Baracken unserer amtlichen Baumeister.

Indessen dreht Simson seine Mühle mit antikem Gebaren, fast schrieb ich: Stoizismus. Sein blinder Dickkopf neigt sich gegen den Boden und sinnt ohne Zweifel auf Rache, die seiner ersten Taten würdig wäre. Der Wächter sitzt gegen die Mauer gelehnt und hält seinen Fuß mit den Händen. An dem äußern Gitter der düstern Höhle drängen sich Neugierige, die den bezähmten Feind begaffen. Das Licht, das durch eine enge Öffnung dringt, gleitet über den Mann, und die Maschine, die er in Bewegung setzt, läßt aber das ganze übrige Gefängnis in trauriger Dunkelheit. Ach, Simson freut sich nicht mehr der Sonnenstrahlen wie einst. Wann wird Jehova, den er anfleht, ihm eine einzige Rache für den Verlust seiner beiden Augen gewähren? Pro amissione duorum luminum unam ultionem.

Wir kommen zur Katastrophe: der Palast, wo die Führer der Philister, Männer und Weiber und alles Volk, das auf Israel lastet, versammelt sind, der Palast, in den Simson eben eingeführt ist, kracht in allen Teilen. Die Säulen von Granit weichen wie Rosensträuche, splittern wie Glas unter den machtvollen Händen des Nazareners. Da steht er, von vorn gesehen, inmitten des Bauwerks, das über dem Haupt der Tischgenossen

zusammenbricht, und sie mit einer andern Lage von Toten und Sterbenden bedeckt, die von oben wie ein Strom durch den Schlund einer Höhle hinabstürzt. Männer und Weiber fallen durcheinander, Leichen über Lebende, die aus diesem Hagel von Trümmern entfliehen möchten. Aber die Ausgänge sind verstopft, und die glänzende Menge geht unter, rings um den jüdischen Helden.

Dies neunte Bild ist von seltener Herrlichkeit. Mehrere Frauengestalten haben einen Zug und einen Ausdruck, wie ihn nur die Schulen der italienischen Renaissance aufzuweisen haben. Die Farbe der Gruppen ist reich und üppig; aber das Licht, das die Architektur trifft, läßt ihre Linien etwas allzu mager hervortreten. Der Stein ist auch von weniger trockenem Ton in den übrigen Blättern. Das ist der einzige Vorwurf, den man dieser grandiosen und verwickelten Komposition machen könnte. Vielleicht stößt man hier und da auch auf einige allzu vulgäre Bewegungen bei gewissen Gestalten, die zum ernsten und erhabenen Charakter des allgemeinen Stils in Widerspruch stehen. Es geschieht dem großen Künstler zuweilen, daß ihm ein gewagtes Bild entschlüpft, Erinnerungen an die geistvollen Darstellungen, wo er die Karikatur mit solcher Feinheit handhabt. Der Löwe des zweiten Bildes glich einem Affen; hier sieht der Schatten des Mannes, der sich rettet, wie ein Pudel aus, der neben seinem Herrn herläuft. Das hindert freilich nicht, daß der Mann und der

Schatten ein Bravourstück in diesem Meisterwerk ausmachen. Dies Epos von Simson ist sicher eine der außerordentlichsten Schöpfungen der heutigen Kunst. (1845, I. 116f., 124ff.)

Seit dem ungeheuern Erfolg der „Niederlage der Cimbern" und der „Türkischen Wache" im Salon von 1834 hat Decamps nur noch ein einzigesmal Gemälde ausgestellt, 1839 im selben Salon, wo Ary Scheffer seine Margarete beim Kirchgang hatte. Im Jahre 1842 sah man nur zwei Zeichnungen und ein Aquarell, und letztes Jahr die schöne Folge von Zeichnungen mit der Geschichte Simsons. Der Ruf Decamps' hat sich außerhalb der öffentlichen Ausstellungen erhalten; seine Malerei ist übrigens überall vertreten: in allen einigermaßen ausgezeichneten Galerien, bei allen Kunsthändlern und Verkäufen moderner Bilder. Man könnte keine Sammlung anfangen, ohne einen Decamps, und jedermann, der erst einen Decamps hat, ist verloren: er verliebt sich in die Malerei; er muß mehr Bilder besitzen; der Sammler ist fertig. Die Schwierigkeit ist nur, viel so warm aufgenommene Bilder zu finden, wie die Decamps es sind. Es gibt höchstens unter den Lebenden noch vier oder fünf Künstler, die diese Nachbarschaft aushalten. Warum ist also Decamps nicht in der Galerie des Beaux-Arts vertreten? Die „Türkische Patrouille" z. B. hätte einen eigentümlichen Ge-

gensatz zu Ingres' Stratonike bilden können. Vielleicht sind Hersent und Leon Coigniet daran schuld, ihn von der Ausstellung der Société des peintres fernzuhalten, wo Delacroix nur ganz zuletzt noch herbeigezogen wurde, und nur durch ein Zugeständnis. Das aber sind noch Maler; und man könnte die Farbe von neun Akademikern der Malersektion, die an der Jury teilgenommen haben, zusammenmischen und bekäme doch nur trübes Wasser, im Vergleich zu den glühenden und mannigfaltigen Farben von Decamps.

Im Gegensatz zu Malern, die so wie Ary Scheffer organisiert sind und den Ausdruck ihrer Poesie nur zagend finden, ist Decamps ein Mann, der sofort sieht, was er machen will, und nicht zögert: manu promptus.

Das Bild springt ihm in die Augen und gleitet alsbald in die Pinselspitze, um sich strahlend auf die Fläche zu breiten. Das ist sicher die Natur Decamps', was auch seine Kunstgriffe der Ausführung sonst sein mögen. Er ist unmittelbar, lebendig, malerisch, originell; er hat Sinn für Schönheit, Haltung und Bewegung; er hat die leidenschaftliche Liebe zum Licht und zur reichen Farbe. So verläßt er denn auch selten das Land der Sonne und der blendenden Fluren, der weißen Mauern, der braunen Gesichter und der glänzenden Stoffe. Seine Malerei ist ein Türke, der zur Mittagsstunde spazieren geht. Fragt den Türken, woran er denke und welche Stimmung ihn quäle; er wird vornehm

antworten, daß er zufrieden sei zu leben und das übrige Gott überlasse, wie sein Bruder von Bou-Maza in seiner Aussage vor dem Gerichtshof: „Ihr Alter?“ — „Ich weiß es nicht. Wir Muselmänner leben bis an unseren Tod, ohne uns um die Jahre zu bekümmern.“ Erhabene Gemütsruhe etwas fatalistischer Art, über die sich Franzosen erstaunen dürften. Im Grunde ist diese Poesie des Orients, die sich nicht vollbewußt im Geiste widerspiegelt, sondern in der Form aufleuchtet, ebenso menschlich und ebenso göttlich, wie die metaphysische Poesie der Völker des Nordens. Der Türke ist bei aller Gleichgültigkeit gegen das Schicksal und das höhere Bewußtsein des Lebens doch nicht weniger Mensch. Er trägt in seiner Schönheit und seiner Form eine Bedeutung, die ihr das Recht habt, selber auszulegen. Alles was lebt, alles was schön ist, kann gar leicht bedeutungslos und nutzlos sein. Es kommt aber wenig darauf an, ob die Rose weiß, wie sie ihren Duft hervorbringt.

So auch die Malerei von Decamps. Wir, die von der Kunst einen ethischen Wert verlangen, erklären, daß die Gemälde Decamps uns immer gelehrt haben, die Menschen und die Natur zu lieben. Der Eindruck, den der Maler selbst vor der Außenwelt erfahren hat, ist so lebhaft in der Wirkung und in der Haltung wiedergegeben, daß die Natur in ihrer ganzen Poesie vor uns hintritt: da gibt es was zu träumen, wie vor einer schönen leben-

digen Gestalt oder vor dem Glanz der Landschaft. Freilich, die Gegenstände sind nicht anspruchsvoll bei Decamps: da ist ein Kind, das mit einer Schildkröte spielt, ein rauchender Pascha, ein Jagdhüter, der einen Graben absucht, von seinen Dachshunden begleitet; da ist ein Reiter, dessen Pferd sich bäumt, oder wer weiß was sonst; aber es ist das Leben. Die Türken und die Bauern haben eine Seele, ganz wie die Märtyrer und die Helden.

Man sagt indessen, daß Decamps sich gegenwärtig um die „große Malerei" bemüht, und seine schönen Zeichnungen zum Simson, die nur etwas kalt sind, scheinen tatsächlich diese neue Richtung bei ihm aufzuweisen. Decamps will seinen Christus machen, und Mr. Cavé hat sich beeilt, ihm ein religiöses Gemälde aufzutragen. „Christus von den Soldaten mißhandelt" steht schon angefangen im Atelier des Meisters, und die ernste Komposition wird ohne Zweifel in einem der nächsten Salons erscheinen. Decamps hat durch seine Schlachten und einige an die Historie grenzende Bilder bewiesen, daß er die Kraft besitzt, alle Stoffe zu behandeln. Rembrandt hat auch Christusdarstellungen geschaffen, die ebenso außerordentlich sind wie seine Bettler. Dennoch läuft der Maler der „Türkischen Patrouille", die viel Verwandtschaft mit Rembrandts „Nachtwache" hat, vielleicht Gefahr, sich in diesem neuen Stil zu verirren. Nicht alle Vorwürfe eignen sich in

gleicher Weise für ein bestimmtes Genie. Decamps kann sich genügen lassen, der malerischste Maler der französischen Schule zu sein. Hoffen wir, daß Christus, der gekommen ist, die Menschen zu erretten, nicht Decamps zugrunde richte.

Die vier Gemälde von Decamps erregen im Salon großes Interesse. Sie haben auch wirklich Vorzüge der Farbe, die in der ganzen Umgebung sehr selten vorkommen. Die „Erinnerung an die asiatische Türkei" stellt die innere Galerie eines türkischen Hauses am Ufer eines Kanals dar; in der Mitte ein stehendes Kind gegen einen Pfeiler gelehnt; links liegt ein anderes Kind flach auf dem Bauch am Boden und beugt sich über das Wasser, um Enten zu betrachten, die darauf schwimmen; eine Mauer mit einem Fenster darin, von silbernem Licht erhellt, bildet den Hintergrund, der in diesem Teil des Bildes sehr nahe herantritt; rechts ein Durchblick in Helldunkel gegen innere Baulichkeiten und eine dritte Kinderfigur. Der ganze obere Teil der Galerie springt in vollem Sonnenglanz hervor mit einigen Blättern, die die Mauer zieren und sie mit feinen bläulichen Schattenflecken bestreuen. Die Kraft der verschiedenen Töne, der Glanz der weißen Lichter, die Festigkeit der Baukörper geben dieser ganz einfachen Szene einen höchst erfreulichen Anblick; aber es gibt viel zu bemerken über die Art der Ausführung oder vielmehr über den Mißbrauch des dicken Farbenauftrags, der in allen

Ecken des Bildes übertrieben ist. Die Lichter sind durch einen zollhohen Mörtel erreicht, dessen Relief ins Auge fällt, wie in der seltsamen Malerei weiland Graf Forbins. Weh der Maurerei! Wenn diese Art von kompakter Schichtung für Mauern paßt, für Steine und zuweilen für Erdreich im Hellen, so ist sie ganz sicher unangebracht in den dunkeln Partien, in Halbtinten, in der Ausführung all der Dinge, die Durchsichtigkeit und Leichtigkeit erfordern. Welchen Wert hat das gut verteilte Impasto bei soliden und leuchtenden Körpern, wenn es sich im Gegensatz zu flüssigem, lässigem, geistreichem Pinselstrich heraushebt! Es lohnt sich, die Meister über diese Frage der Ausführung zu Rat zu ziehen. Prüft nur einmal die Mannigfaltigkeit der Pinselführung bei den Holländern, die vorzügliche Praktiker sind. Jeder Gegenstand wird in einem besonderen Sinn modelliert. Die Gewänder sind nicht mit derselben Handbewegung gemalt wie das Fleisch und die Köpfe. Was die Hintergründe betrifft, so sind sie fast immer sozusagen mit dünner Einreibung hergestellt, die das Holz oder die Leinwand kaum zudeckt. Ebenso, welche Durchsichtigkeit und Tiefe der Schatten bei Rembrandt, bei Cuyp, bei Pieter de Hooch und Ostade. In der neuen Malerei von Decamps, möchte man sagen, wird der Pinsel durch die Maurerkelle ersetzt; sicher überwiegt der Gebrauch der Spachtel und des Palettenmessers die gewohnten Werkzeuge des Malers.

Es sieht aus, als nähme Decamps dicke Farbe mit vollen Händen auf und würfe sie gegen seine Leinwand; dann käme Spachtel und Messer darüber her, die Masse auszubreiten, zu glätten und festzulegen. So mag man ein Haus bauen, sogar in Malerei; aber wie kann dies Verfahren bei Luft und bei Wasser angewandt werden! In dem Kanal auf der „Erinnerung an die asiatische Türkei" haben die Enten Mühe, sich aus dem Schlamm loszuwinden und sind wie auf einem vermaledeiten Leim festgeklebt. Das kleine Kind, das sie anschaut, braucht nur die Hand auszustrecken, um sie zu greifen und freizumachen.

Ich weiß wohl, daß aufeinandergelegtes Impasto, wenn man jede Lage abkratzt, Tonwerte erzeugen kann, die man auf den ersten Hieb nicht zu erreichen vermöchte, und einen unendlichen Reichtum der Farbe hervorbringt. Jede Schicht läßt dann immer einen Zug zurück, der durch den Schleier des neuen Auftrags hindurchscheint; so bekommt man tausend Zufälligkeiten des Lichts und gewissermaßen die Spiegelung der Sonne auf den Dingen; so bringt man die Lokalfarbe heraus, die alle übrigen enthält, ebenso wie ein Lichtstrahl sich in seine verschiedenen Nuancen zerlegen kann. Das gewährt ohne Zweifel natürliches Aussehen; aber die Natur äußert sich nicht immer in derselben Weise überall und jederzeit. Neben diesem betäubenden Zauber des Lichtes gefällt es der Natur doch, sich ganz einfache und ruhige

Wirkungen vorzubehalten, die erst Gegensätze und Widerspiele zu ihrem Wert bringen. Man zeigt ja wohl die Laterna magica auch nicht am hellen Mittag; die Phantasmagorie bedarf der Isolierung im Dunkeln. Die Märchenpoesie braucht Nacht und Waldgeheimnis. Der Phosphor ist bleich im Tagesschein, und die Flamme des Punsches läßt ihre vielfarbigen Zungen erst nach Sonnenuntergang sichtbar emporlohen.

Die ersten Koloristen der alten Schulen haben die Mannigfaltigkeit in dem Verfahren der Ausführung sehr wohl verstanden und geübt. Correggio, dessen Farbe so leuchtend ist, daß sie die Nacht erhellt, trägt das Fleisch und die vorspringenden Teile sehr stark auf, aber sein Pinsel gleitet leicht über die heimlichen Gründe hin. Es gibt Teile, die neutral und unbestimmt bleiben müssen in allen Naturerscheinungen. Velazquez, der so tüchtig und flott in den Hauptakzenten seiner Malerei dreinfährt, ist durchsichtig, duftig und beinahe unfaßbar in dem Helldunkel seiner Tiefen. Watteau, bei dem man jeden geistreichen und eleganten Strich verspürt, wie die feinste Ziselierung eines Kleinods von Cellini, Watteau ist wohl der leichteste von allen Malern in dem luftigen Laubwerk, in den feenhaften Fernen, in dem lichten Himmel mit unwägbaren Wolken darin.

Das Verfahren mit dickem Farbenauftrag, das Decamps erfunden, das er so geschickt handhabt und das Schule gemacht hat, ist eine wirkliche

Errungenschaft für die Wiedergabe gewisser Dinge, die fest, leibhaftig und widerstandsfähig dastehen sollen. Ich glaube nicht, daß je ein Maler Mauern und Erdformationen besser wiedergegeben hat als Decamps; aber, nochmals, die Ausführung des Malers muß wechseln nach der Eigenart der Dinge, die er darstellt. Die Schule des Kaiserreichs mißbrauchte das Öl und malte fast immer in flachem, eintönigem Auftrag; werfen wir uns jetzt nicht in ein anderes System, das ebenso ausschließlich ist im entgegengesetzten Sinne. Wenn das Wasser in der „Erinnerung an die Türkei" leicht und bewegt wäre, wie die Mauern der Terrasse fest und undurchdringlich sind, wenn das Licht in den Nebensachen mit mehr Zurückhaltung aufträte, so wäre das Bild ein Meisterwerk.

Die nämliche Übertreibung fällt an der „Rückkehr des Hirten" auf. Die Gestalt des Hirten mit seinem großen Hut, seinem dunkeln Mantel und seiner bunten Hose ist vollkommen. Decamps versteht sich besonders gut auf solche seltsame Haltung und Kleidung. Die Herde und der schwarze Hund sind etwas zu unbestimmt, obgleich die Nacht hereinbricht und der Regen die Dinge verschleiert. Der Himmel ist schwerfällig ausgeführt, und der silberne Streifen, der noch etwas Licht am Horizont bewahrt, scheint nicht ganz richtig in der Wirkung. Gerade da, in einem bleiern schweren Himmel, ist das Übermaß des Impasto gefährlich. Der Himmel ist, so niedrig er auch

hängen mag, doch immer ungreifbar, und gleicht nie einer Metallglocke, die sich über uns stülpt. Selbst inmitten der dichtesten Wolken auf dem Gebirgskamm, wo man zu gewissen Zeiten nicht die Hand vor Augen sieht, macht die umgebende Luftregion doch immer den Eindruck des Unendlichen. Jeder Himmel, der begrenzt und tastbar erscheint, leibhaftig wie Materie, der ist falsch in der Malerei und erdrückt eine Komposition.

Es bleibt aber, trotz der Schwere des Farbenauftrags in einigen Teilen, immer ein schönes und kraftvolles Bild, diese „Rückkehr des Hirten". Die Gemälde Decamps' gehören entschieden zu denen, die wir auf der Ausstellung von 1846 vorziehen, und eben deshalb wagen wir es, sie etwas zu kritisieren. Jene unzählbare Menge unbedeutender Bilder, die kein origineller Vorzug empfiehlt, zu prüfen und zu zergliedern, verlangt uns nie. Der Beruf des Kritikers ist traurig und langweilig, wenn seinem Auge nur Gemeinplätze begegnen, die sich notwendig unter der Feder in banale Redensarten verwandeln. Mit Künstlern wie Decamps, Delacroix, Ary Scheffer wird die Leidenschaft für Kunst immer an ihrem eigentlichen Lebensfaden berührt, und vermag die verschiedene Art des Fühlens und Denkens dieser großen Männer, wie ihrer Stile und ihres Verfahrens zu studieren. Da ist man immer sicher, in den poetischen und malerischen Regionen zu bleiben, und die Erörterung bringt immer etwas Belehrendes für Künstler, Kritiker und Publikum.

„Die türkische Kleinkinderschule" ist ein Gegenstand, den Decamps besonders gern hat, und mehrmals schon in verschiedenen Kompositionen behandelte. Diese hier ist ein Hauptstück an Größe, an schöner Lichtwirkung auf den Wänden und den reizenden Kindergruppen, die rechts im Helldunkel kauern. Auf der perlgrauen Mauer zittert der Sonnenstrahl, der linksher durchs Fenster dringt. Decamps hat sich an Rembrandt und Pieter de Hooch erinnert. Der alte Schulmeister liegt wie ein Pascha auf seinem Diwan ausgestreckt mit seinem Lieblingsschüler. Die andern Bürschlein belustigen sich in ihrer Ecke mit irgend etwas. Man kann sich denken, daß da nicht viel gelernt wird; wir sind bei den Türken und in einem Kinderasyl. Aber die glücklichen Türken! daß sie im Volk so hübsch angezogene Kinder haben, mit ihrem kleinen Turban, ihren Jacken in Scharlach, Orange, Grün und Braun. Es sind wie Häuflein schöner Stoffe und Geschmeide, aus denen rote und ungezogene Gesichter hervorgucken. Die Kindergruppe hat ganz die schönen Vorzüge der Farbe Decamps'.

Das vierte Bild „Türkische Landschaft" gehört Herrn Thevenin. Auf einem Wege an hellen Landhäusern vorbei sieht man drei oder vier kleine Reiter im Galopp, und etwas weiter vorn eine Frau, die einen Krug auf dem Haupte trägt. Die Gebäude sind ganz weiß, der Himmel ganz blau, die kleinen Bäume sehr grün. Man sagt, der Orient

sehe so aus! Decamps muß es ja wissen. Indes die Gesamtwirkung ist nicht so harmonisch wie man wünschen möchte, und die Ausführung ist etwas kleinlich. Das ist ein sehr versüßlichter Decamps. Wir ziehen den Maler vor, wenn er sich ganz seinem Temperament und seiner Laune überläßt; dann findet er unerwartete und herrliche Bewegungen, eigentümliche Farbenverbindungen, einen kühnen und originellen Stil. Die Mehrzahl der Künstler verliert die Hälfte ihrer Kräfte in Bestrebungen, die ihrem Talent fern liegen. Es gelingt nur selten, eine Eigenschaft zu erringen, deren mächtigen Zug man nicht schon in seiner Jugend verspürt hat. Diese alles versuchende Unruhe, die die neue Generation vorwärtsdrängt, und fast ihr Genius, die Quelle ihrer wertvollsten Entdeckungen in den Künsten wie in der Gedankenwelt —, ist doch zu gleicher Zeit zuweilen die Ursache ihrer Ohnmacht. Sie steht der Jugendperiode gut; im reifen Alter jedoch, wenn der Mann seiner selbst gewiß sein soll, ist es schön, die Ruhe und Sicherheit an die Stelle der Beweglichkeit treten zu sehen. Die alten Meister waren viel naiver und einfacher als wir. Nach den Ängsten der Einführung schufen sie nach Herzenslust. Das Genie ist ein Vermögen, das nicht im Spiel auf der Erde gewonnen wird; es fällt vom Himmel, wie ein Regen von Bildern und Gedanken.

(1846. I. 279ff.)

VII.

Diaz de la Peña

Hier ist Diaz. Der fürchtet nicht das lebhafteste Licht. Seine Bilder gleichen einem Geschmeide aus Edelsteinen. Das Rot, das Blau, das Grün, das Gelb, alle ganzen Töne und alle Kombinationen in tausenderlei Art strahlen uns überall entgegen aus seinen Gemälden; wie hingestreute Blätter von Mohnblumen, Tulpen, Stachelpalmen oder wie hergewehte Blütenbüschel unter dem Sonnenschein; wie die launenhafte Palette eines großen Koloristen selbst. Es ist unmöglich, mehr Kühnheit und mehr Gelingen zu vereinen. Diaz hat viel in den entlegensten, unberührten Stellen des Waldes von Fontainebleau studiert. Dort hat er Herbstwirkungen erfaßt, die eine gepflegtere Natur nicht zu bieten vermöchte. Die Bäume, das Erdreich, die Schatten seiner Landschaften gewähren immer einen seltsamen und poesievollen Anblick. Die „Ansicht aus dem niedern Bréau“ ist eine ausgezeichnete Studie, ganz außerhalb der durchschnittlichen Auffassung gelegen. Man muß schon ein großer Künstler sein, um eine Landschaft so zu sehen und sie

mit einer solchen Bravour zu malen, die der spanischen Meister würdig ist.

Die „Zigeuner auf dem Weg zum Feste" sind etwas von Theodor Rousseaus „Abstieg der Kühe in einer Schweizer Schlucht" beeinflußt. Alle Freunde der wahrhaft schönen Malerei kennen dies Werk von Rousseau, das lange bei Ary Scheffer ausgestellt war, nachdem es die Ehre gehabt, vom Salon ausgeschlossen zu werden. Längs eines abschüssigen Weges, der von dunklen Gewächsen bestanden wird, steigen einige Hirten mit ihren Herden hinab in die Ebene drunten mit üppigen Kräutern, in denen die Kühe bis an die Brust untertauchen. Diaz entlehnte die allgemeine Anlage dieser poetischen Komposition, aber er verwandelte den Charakter gemäß den Anforderungen seines Stoffes. Statt der Einsamkeit und ihres Geheimnisses hat er sein Bild mit überströmendem Jubel und ausgelassenem Wahn erfüllt.

Seine Zigeuner, in tausend bunten Farben, mit Kostümen aus allen Ländern, mit dem verschiedenartigsten Benehmen, trollen hinunter zu einem gangbaren Pfad. Einige verlieren sich in den Gebüschen; aber die Zigeuner finden sich immer wieder, und haben zuviel Feuer im Leibe, um beim Feste zu fehlen.

Ein anderes Bild von Diaz, „Die Orientalin", ist ebenso eine Reminiszenz an Eugène Delacroix. Wenn man einmal nachahmt, so könnte man seine Vorbilder nicht besser wählen. Die „Orientalin"

stellt das Innere eines Harems dar, wo man Frauen mit Sammetaugen in lässiger Haltung und reichem Schmuck beisammen sieht. Diese frische Oase, in der Tiefe des Serails verborgen, wird noch in einem durchsichtigen Halbton verschleiert, in derselben Stimmung wie die „Hochzeit in Marokko" von Eugène Delacroix. Zwischen den maurischen Arkaden, die sich gegen Gärten öffnen, bemerkt man helle Springbrunnen und blühende Büsche.

Das vierte Bild, das Diaz ausgestellt hat, „Die Verhexung", scheint das originellste und vollständigste Beispiel seiner Leistungsfähigkeit. Es ist nur ein kleines Stück Leinwand, wie eine Hand groß, mit zwei Figuren, inmitten einer Phantasielandschaft. Ein junges Mädchen, frisch und strahlend, geht gerade vor sich hin, ohne Zweifel berauscht vom Duft der Bäume und dem Frühlingswehen. An seiner Seite schreitet eine von den Hexen aus Macbeth, oder Mephistopheles als altes Weib angetan, und flüstert, ich weiß nicht was für bösen Rat ins Ohr. Das junge Mädchen geht unruhig und träumerisch weiter und lauscht indes den Verlockungen der Gefährtin. Die Allegorie ist sehr gut wiedergegeben und vollauf verwirklicht. Ein reizender Vorwurf, den Maler oft schon behandelt haben, diese Personifikation geheimer Gedanken und unwiderstehlicher Mächte des Lebens. Die italienischen Meister, besonders die Bolognesen, haben dies oftmals unter dem Namen Herkules zwischen Tugend und Laster ausge-

drückt. Die modernen Meister, wie Ary Scheffer und Delacroix, haben es Margarete genannt, im Anschluß an Goethe. Das Symbol ist viel rührender und wahrer in Gestalt eines weiblichen Wesens. Dieser Kranz von Rosen sollte Herkules genommen werden; es bliebe ihm noch genug anderer Arbeiten übrig, und, für mein Teil, ziehe ich die ahnungslose Margarete, mit ihrem einfachen Wollenkleid und weißen Tuch, dem derben Keulenträger mit seinem Löwenfell vor.

(1844. I. 36. ff.)

Die drei Porträts von Diaz haben viel Reiz und Vornehmheit. Sie heben sich von einem Hintergrund sehr geheimnisvoller Bäume ab und sind von entzückender Farbe. Theodor Rousseau ist der einzige, der Diaz im Ausdruck der Naturpoesie übertrifft. Diaz, der auch ein großer Landschaftsmaler ist, besitzt ein ebenso lebhaftes Gefühl für die menschliche Schönheit und die Zauberwirkungen der Farben. Er läßt das Licht auf dem Fleische spielen, auf den Haaren, auf den Stoffen, mit einem Glanz, einer Harmonie und Leichtigkeit, einer Grazie, die durchaus verführerisch wirken. Die hübschen Frauen könnten, wenn sie diese wundervollen kleinen Bildnisse gesehen haben, sehr wohl Dubufe für Diaz im Stich lassen.

Es sind drei kleine Frauenporträts, in ganzer Figur stehend vor einem außerordentlich kräf-

tigen, reichen, entzückenden Landschafts-Hintergrund. Das Porträt der Mme. Leclanché hängt in der Mitte. Sie trägt eine einfache weiße Robe, über die sich leichthin eine blaßblaue Schärpe schlängelt. Auf der Brust hat sie eine frische, kleine Rosenknospe, die in die glänzenden Töne der Blätter und der Blümchen umher einstimmt. Zu ihren Füßen laufen zwei kleine englische Hündchen auf dem Rasen. Ein sanftes Licht läßt den durchsichtigen Teint und die goldigen Haare der Gestalt erschimmern. Die Halbtöne sind von einer außerordentlichen Feinheit, wie sonst unter den Zeitgenossen nur Delacroix und Rousseau sie besitzen. Es ist nicht schwer, eine Figur mit starkem Schatten und scharfer Betonung herauszumodellieren; aber in einem weichen Helldunkel zu modellieren ist eins der seltensten Geheimnisse der Malerei. Und wie reich und kräftig ist die herbstliche Farbe der Blätter. Das gehört zu den Einfällen der größten Meister. Und diese Eigenschaften des feinen Koloristen zeigen auch die beiden andern Bilder. (1845. I. 120f., 176f.)

Diaz, das ist ein eigenartiger Maler. Woher kommt er? Wer ist sein Lehrer? Woher hat er diese Farbe und diesen Reiz? Aber woher kommen denn Decamps und Ary Scheffer? Woher stammt Delacroix? Es ist doch sicher nicht Guérin, obgleich er in Guérins Atelier gearbeitet hat. Alle

diese Männer haben so verschiedene Temperamente und so stark hervortretende Kennzeichen der Rasse, daß man ihre Eltern gar nicht zu kennen braucht. Nun gut, sie strafen den Ausspruch Brid'Oisons Lügen, sie sind Niemands Sohn; aber sie haben allesamt die nämliche Herkunft, d. h. sie erwachsen alle aus ihrer eingeborenen Art hervor. Ohne Zweifel nach dem Genie erwächst die Kunst auch aus der Überlieferung und aus dem Naturstudium; aber das Prinzip alles Talents ist ein eigentümlicher Charakter.

Sucht doch einmal, wen man Delacroix vergleiche. Ihr glaubt ihn vielleicht bei Rubens zu fassen; er bringt euch durch Paul Veronese aus der Fährte; ihr folgt ihm nach Venedig, er entrückt euch nach Madrid, in die Nähe des Velazquez, um zuweilen nach Frankreich zurückzukehren zu Watteau. Decamps ist nicht minder originell. Er gleicht sicher keinem aus der französischen Schule; man müßte schon bis auf die Lenain zurückgehen, um etwas annähernd Vergleichbares zu finden. Ist er Flandrer? keineswegs; Holländer? ein wenig, aus der Familie Rembrandts; aber er unterscheidet sich wieder durch die Art seines Verfahrens; Spanier? kaum mehr, obgleich er den Reichtum, die Kontraste, die Kraft der Meister von Sevilla oder Madrid besitzt; er ist mehr Italiener, aus der neapolitanischen Schule, mit Salvator Rosa, und fast Venezianer durch die Festigkeit seines Farbenauftrags und den Glanz seines

Kolorits; dennoch vermag man ihn in keiner Schule recht unterzubringen. Er ist eben er selbst.

Diaz ist noch schwieriger einzuordnen. In der ganzen Reihe von Meistern würde man vergebens nach seiner Verwandtschaft suchen. Er erinnert vielleicht an den Schwung und die Fülle des Tiepolo, an die Feinheit Chardins, aber vor allen Dingen an Watteau und Velazquez. Er hat den silbernen, harmonischen Ton des letzteren, die Leichtigkeit und Phantasie des ersteren. Er gemahnt aber auch an die Schule von Parma in der Eigentümlichkeit der Fleischtöne, in der Durchsichtigkeit der Schatten und in der Sanftheit des Pinselstrichs. Ich kenne keinen entzückenderen Koloristen, wo immer es auch sei. Alle Gaben der Farbe hat er vereinigt: den Glanz, die Feinheit, die Mannigfaltigkeit, die Leuchtkraft. Er verfügt über die Sonne wie Claude Lorrain; aber er bedient sich ihrer ganz anders. Der wunderbare Claude verbreitet Sonnenschein überall, am verlorenen Horizont, auf dem unermeßlichen Meer, mit der ganzen Heiterkeit der Natur. Diaz im Gegenteil nimmt einen Winkel im Walde, das Innere eines Harems, ein geheimnisvolles Gebüsch, und er schärft das Licht, um darin tausend lockende Reize und unerwartete Wirkungen hervorzubringen. Die Sonne Diaz' ist eine launenhafte Geliebte, die lacht und weint und sich bewegt und in diesen Anfällen der Leidenschaft ihre ganze Macht und Schönheit entfaltet.

Die Seltenheit dieses Talentes hängt ebenso an seiner poetischen Eingebung, wie an seiner wonnigen Farbe. Seine Kunst ist nicht die Natur, noch irgendeine herkömmliche Wiedergabe nach der Natur, es ist die Poesie der Träume, es ist die Heraufbeschwörung einer übernatürlichen Welt. Wir sagten, die Malerei Decamps' gliche einem Türken in der Sonne; die Malerei von Diaz ist ein Ausflug ins Märchenland. Solche Wälder und solche wollüstige Geschöpfe gibt es nur in seinen Visionen, den beglückenden Wahngebilden im Rausch von Opium und Haschisch, wenn es einem so recht wohl geht in vollster Beseligung.

Diesem feenhaften Zauber dankt Diaz seinen Erfolg; denn seine Malerei an sich selbst, oder vielmehr seine Ausführung ist für die bürgerlichen Beschauer etwas abschreckend, da diese im allgemeinen die fein durchgeführte Malerei, recht sauber und recht verständlich, bevorzugen. Wenn er Dämonen statt der Frauen malte und Höhlen statt der blühenden Gärten, so würden die selben Vorzüge der Farbe seine Darstellungen nicht retten. Die Mehrzahl von Künstlern, die das Phantastische suchten, haben nur Schrecken und Alpdrücken gefunden. Diaz hat die Geistesgegenwart, im wachen Zustand die schönsten Wunder einer erdichteten Welt zu träumen.

Die Fruchtbarkeit des Meisters ist unerschöpflich; denn die Phantasiedichtung hat keine Grenzen wie die wirklichkeitsgetreue Nachahmung der

Naturgegenstände. In diesem leuchtenden, duftigen Reich der Einbildungskraft, ist immer jemand zuhause, — um ein Wort von Diderot bei Gelegenheit des Bildhauers Lemoine zu parodieren. „Er hat gut an der Tür des Genius anklopfen, es ist nie jemand da." Diaz würde an einem Tage zwanzig ganz verschiedene Skizzen zustande bringen, mit Elementen, die freilich dieselben sind, mit Sonne, Bäumen, Sammethaut und Schillerstoffen. Was will man mehr?

Die öffentliche Anerkennung für Diaz datiert kaum von früher als dem Salon 1844, wo sein „Abstieg der Zigeuner" ausgestellt war. Seit zwei Jahren ist seine Malerei außerordentlich gesucht und wird zu teuern Preisen verkauft. Sein Überfluß kann kaum ausreichen, wie groß auch die Lebhaftigkeit seiner Erfindungsgabe und die Geschwindigkeit seines Pinsels sei. Der glückliche Poet, der im Grunde vielleicht recht traurig ist! Watteau, der Maler der galanten Feste, ist er nicht aus Herzeleid gestorben?

Nichts wirkt so erheiternd wie die Bilder von Diaz. Das sind Blumen, kostbare Steine, Frühling und schöner Sonnenschein. Man hätte alle seine Bilder im Salon in einer Reihe ausstellen sollen, wie man es mit Ary Scheffer getan hat. Nach der ermüdenden Betrachtung jener Schlachten, in denen man sich gar nicht schlägt, all der Kirchenbilder ohne religiöse Begeisterung, der Landschaften ohne Luft, so viel grauer und

kranker Malereien sonst, wäre man hier, in dem Feenreich von Diaz dazu gelangt, Gesundheit und Leben wiederzugewinnen.

Seine Gemälde sind jedoch überall verstreut. Eins der wichtigsten stellt „Verlassene" dar. Vier halbnackte Frauen in verschiedener Haltung weinen den schönen Zeiten der Liebe nach, während Amor hinter den Bäumen der Landschaft entfliegt. Wie können doch so reizende Weiber verlassen sein? ruft der „Artiste" mit Recht aus. Alle Welt wäre bereit, sie zu trösten. Die einen strecken sich auf dem Rasen hin wie Magdalenen, eine andere streckt ihre Arme aus nach dem entfliehenden Amor, die vierte verbirgt ihr Gesicht in den Händen und den Wellen ihres blonden Haars; man sieht nur ihren feinmodellierten Rücken, auf dem ein blasses Halblicht zittert. Die Landschaft ist ein Waldinneres, das die duftigen Strahlen des Morgens liebkosen. Hoffen wir, daß mit dem Abend auch der Liebesgott sich wieder einstellt. Die Nacht ist ja für die Liebe da, wie man im Vaudeville behauptet, und der Tag ist geschaffen, unter diesen schönen Bäumen spazieren zu gehen.

Die Landschaft hat die erlesensten Vorzüge. Sie ist einige Tage bei Durand Ruel ausgestellt gewesen, und Meissonier hat sie sich gekauft; ja, Meissonier, der feinfühlige Maler der kleinen prächtig aufgeputzten Marquis, die so köstlich ausgeführt sind bis in die Nagelspitzen. Meissonier hat sich in diese glühende, wunderbar gewandte

Malerei vernarrt, der man oft vorwirft, sie sei unfertig. Er liebt diese angeblichen Farbenskizzen mehr als die glatten Porzellanbilder der heutigen Belgier. Meissonier versteht sich darauf, und hat damit einen Protest gegen die kleinliche Ausführung der Nachahmer vollzogen. Seid unbesorgt, einen Verboeckhoven oder einen Koekkoek kauft er sich nicht.

Was ist nun diese Landschaft? — ein Waldinneres mit blonden, roten, gelben, grünen Bäumen, vergoldet von einem Licht, das überall aufleuchtet, Gerank und Gewächs, das sich lustig durcheinander schlingt und an dem Stamm der Eichen emporklettert, um auch seinen Anteil am Sonnenschein zu erobern: mitten darin eine kleine Figur, deren harmonisches Rot den Blick konzentriert. Es ist unmöglich, die Natur nicht anzubeten, wenn sie mit soviel Poesie wiedergegeben wird. Und Meissonier ist auch plötzlich abgereist in irgendeinen Wald, da er seinen Diaz gekauft hatte. Vielleicht kommt er als Landschaftsmaler heim. Hat er nicht schon in der reizenden Landschaft von Français die Figuren unter freiem Himmel gemalt?

Der „Liebesgarten" gehört dem Herzog von Montpensier. Das ist etwas revolutionär für einen Fürsten. Die ehrsamen Konservativen werden in diesem Fall seinen Geschmack nicht teilen. Frankreich würde ja nicht bleiben was es ist, wenn die Majorität der Wähler für eine solche Malerei stimmte. Da müßte ja die Revolution von vorn

anfangen. Dieser „Jardin des Amours“ gleicht etwas dem berühmten „Jardin d'Amour“ des Rubens, und sehr der Insel der Cythera, jener reizenden Skizze von Watteau, dem einzigen Watteau, den unser Louvre besitzt. Von Watteau und Rubens abgesehen, gibt es kaum Entzückenderes bei allen Meistern. Man behauptet, es sei eine Skizze wie die Insel Cytheras. Meinetwegen; aber das Ideal vermag auch keine Wirklichkeit zu sein. Laßt doch die heutigen Belgier ihre Töpfe malen, daß man sie am Henkel fassen kann, und ihre Karotten, wie man sie in der Küche schabt; laßt doch die deutsche Schule traurige Zusammenstellungen im Sinne des Mittelalters zeichnen; Frankreich darf sich glücklich preisen ob seines poetischen Geistes, seiner Phantasie und seiner Originalität.

Die Malerei von Diaz ist ebenso schwer zu beschreiben wie die von Ary Scheffer; aber aus entgegengesetzten Gründen. Scheffer wendet sich an die tiefinnerliche Fähigkeit des Menschengeistes, deren Ausdruck der Sprache versagt ist. Niemals wird es dem geschriebenen Wort gelingen, die Physiognomie der Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen zu schildern. Scheffer dürfte das versuchen, da er sich zu der göttlichen Begeisterung des kreuztragenden Christus erhoben hat. Ebenso vermag Diaz, der sich durchaus an die Sinne wendet, an unsere Fähigkeit, die Natur und die Außenwelt zu genießen, Bilder hervorzu-

zaubern, vor denen die größten Schriftsteller ihre Ohnmacht empfänden; denn das Verfahren des Schriftstellers ist indirekt im Vergleich zu dem des Malers. George Sand hat prachtvolle Landschaften geschildert; aber immer noch muß der Leser selbst sich bei jedem magischen Wort die leuchtende Form der schönen Gegend hervorrufen, und das unendliche Detail hinzufügen, das sich durch die allgemeine Harmonie hinzieht.

Das Bild des Malers, so unbestimmt es auch sein mag, ist immer viel leibhaftiger und läßt dem Beschauer weniger zu tun übrig. Da ist im Liebesgarten der Himmel mit seinem strahlenden Licht vorhanden, die Bäume mit ihren mannigfaltigen Farben, und die Frauen, die sich launisch auf dem Rasen strecken, und ihre schillernden Gewänder, die mit den Blümchen wetteifern, frisch wie der Tau und funkelnd wie die Sonne. Die außerordentliche Überlegenheit, die Diaz in seinem Können auszeichnet, ist die Eigenschaft der Farbe, die immer durch das Licht bestimmt wird. Er zeigt uns nicht einen Baum oder eine Figur, sondern die Wirkung des Sonnenscheins auf diese Figur oder auf diesen Baum.

Die besten Maler, mit Ausnahme einiger fanatischer Koloristen, geben zuerst immer den jedesmaligen Gegenstand in einer Art Isolierung und Abstraktion, wenn man so sagen kann, und bringen dann erst den Einfluß der umgebenden Dinge darauf zur Erscheinung. Diaz dagegen malt

das Allgemeine im Besondern, indem er gewissermaßen das Ganze in jedem Teile widerspiegelt. Die Metaphysiker werden diese etwas spitzfindige Beobachtung vortrefflich verstehen; die Dichter auch, denn die wahre Poesie ist niemals der Sinn für das Einzelne gewesen, sondern immer das hohe Verständnis für die Harmonie und die Gesamtheit; Dichter sein, heißt das universelle Leben in jedem Atom der Schöpfung fühlen.

Die „Orientalin" ist ein anderer Liebesgarten mit einer kräftigeren Wirkung und Gründen von unvergleichlichem Wert. Hinter den Bäumen mit breiten Blättern, die von der Himmelsglut gerötet sind, errät man die Gebäude des Harems und einige lebhaft gefärbte Gestalten. Ein anderes Bild „L'Abandon" betitelt, stellt ein junges nacktes Weib dar, das in einer Landschaft sitzt und vom Rücken gesehen wird. In den Gegenden, die Diaz malt, hat man nie nötig, sich anzuziehen. Die Kunst des Schneiders ist in diesem sonnigen Klima unbekannt. Das kleine Gemälde hat wieder die feinsten Vorzüge.

Die „Leda" offenbart noch immer eine reiche Palette und entschiedenen Pinselstrich; der Fleischton erinnert an Correggio; aber der Zug der Zeichnung ist nicht so vortrefflich wie in den anderen Gruppen des Malers; der Hals des Schwanes hat nicht jene geistvolle und zugleich wollüstige Zartheit, die der Maler der Serails hätte erträumen können.

An anderer Stelle finden wir noch zwei Feen aus gleicher Familie, die „Weisheit" und die „Zauberin". Die Weisheit ist recht töricht, die kleinen Liebesgötter um sie her nicht zu erhören, noch den Lockungen der berauschenden Landschaft zu folgen. Aber, sie wird schon auf die duftigen Kräuter hinsinken, gefangen von den Girlanden, mit denen die heimtückischen kleinen Gefährten ihre keusche Nacktheit bedecken. Die „Zauberin" mit ihrer Wünschelrute braucht gar kein Wunder mehr heraufzubeschwören. Ist sie nicht selbst schon eine Welt voll Phantasie?

Diaz erscheint also mit Scheffer, Decamps, Delacroix, Lehmann und einigen anderen in den verschiedensten Gebieten als einer der Hauptaussteller im Salon von 1846, wie er schon einer der lebenskräftigsten Maler unserer gegenwärtigen Zeit ist. Niemand übertrifft ihn an Poesie und an Farbe. Er ist nicht umsonst Spanier und hat sich in diesem Jahr stark genug gefühlt, seinen vollen Namen de la Peña zu tragen.

Man trägt ja immer die Farbe seines Landes. Sag' mir deine Farbe, und ich sage dir, wer du bist; denn alles ist im Einklang in der Natur. Die Belgier haben ihre Bierfarbe, die Spanier ihre Sonnenfarbe.

Oft sind wir in der Natur solcher Übereinstimmung der Farben nachgegangen, die niemals lügen, bei Menschen, bei Tieren, in der Vegetation, in allem. Die vlämischen Gäule sind grau gefleckt

wie der Himmel Flanderns; seht nur die Pferde von Rubens an. Die burgundischen Pferde sind pfirsichfarben, wie die Winzer des Landes weinfarben aussehen. Die Pferde von Limoges haben am häufigsten die Eisenfarbe, immer dunkel, wie die Vegetation des Landes. Der weiße Bär des Eismeers hat die Farbe des Eises; der Schwan die Farbe des Schnees; der Löwe im dürren Afrika die Farbe des Feuers; die tropischen Vögel Gelb, Orange, Rot, funkelnd in der Farbe des Lichts. Das rote Rebhuhn hat die Farbe des Heidekrauts, das graue die Farbe des Brachackers; die Wachtel ist strohblond; der Fuchs hat die Farbe des Buschholzes, der Hase die Farbe der Stoppeln, die Krähe die Farbe der Ruinen, die Hyäne die Farbe der Nacht; die Krickente die Farbe des Sumpfes; der Laubfrosch die Farbe der grünen Binsen; die Kröte die Farbe des Schlammes; die graue Eidechse die Farbe der Mauer.

Wir deuten hier nur eine Beobachtung an, die unseres Erachtens für die Künste höchst bezeichnend und in der Malerei besonders wichtig ist; denn es gehen tausend Folgerungen für die Farbe und die Harmonie daraus hervor. Wer sich vor allem mit der Form beschäftigt, könnte übrigens ähnliche Übereinstimmung in der Natur entdecken. Die Form offenbart wie die Farbe die Bestimmung und zeigt den Ort an, wohin die Geschöpfe gehören. Mit Hilfe dieser Idee hat Cuvier eine ganze untergegangene Welt wiederherzustellen

vermocht. Gebt ihm ein fossiles Fingerglied, er wird euch das Individuum zeichnen, dem es angehört. Die Wasservögel, die vom Fischfang leben, wie der Reiher am Gestade, haben lange Stelzen, um die sumpfigen Stellen zu durchschreiten, und lange Schnäbel, um den Fisch aus seinem durchsichtigen Reich heraufzuholen; das Maultier hat eng aneinander stehende Beine, um auf schmalen Pfaden zu steigen; der Hirsch des Hochwaldes trägt das Geweih auf seinem Kopf, um die Zweige auseinander zu breiten. Der Einklang geht bis in das Wort; denn die Grundlage der Sprache selbst, wie die Grundlage aller Künste, ist die Analogie. Das Leben ist eins und in allen Dingen. Der Künstler ist derjenige, der Leben darstellt, gleich gut worin. (1846. I. 288—298.)

Es lebe die Sonne! Es lebe die Farbe! Die ambraduftenden Nymphen sollen leben und das opalfarbene Fleisch, das wellige Haar, die Stoffe mit ihren tausend Reflexen und das funkelnde Gestein, die poetischen Wälder, der buntdurchwirkte Rasen, das wollüstige Licht und des Himmels unendliche Fernen! Es lebe das Leben! Das Leben allüberall — in der unfaßbaren Luft, in der Landschaft, die ohne Unterlaß ihr Kleid wechselt, in den Blumen und Geschöpfen, die sich ihres Daseins freuen — und in den Menschenherzen, die so viel Leidenschaft bewegt!

Ganz gewiß! — langweilige Malerei ist nicht unterhaltend. Wir alle haben genügend Langeweile zu ertragen im öffentlichen und häuslichen Leben, so daß wir's den Künsten wohl zugute halten dürfen, wenn sie uns an die natürliche Natur gemahnen, an die „natura naturans", wie die Alten sagten, die ewig fruchtbare und schwelgerische Natur, die so grausam tief mit unseren erkünstelten Sitten und all den peinvollen Erfindungen einer verkehrten Welt in Widerspruch steht.

Der Geist der Antike belebte das Universum mit phantastischen Allegorieen. Er bevölkerte die Wolken und Sterne, Meer und Bäche, Wälder, Wiesen, Grotten und Berge mit Myriaden von Geistern und zierlichen Gottheiten. Und in der idealsten Form, der menschlichen Schönheit, wurden die verschiedenen Einflüsse der Wirklichkeit ringsum verkörpert. Ein wahrhaft religiöser Symbolismus —; denn er weckte im Menschen die Liebe zu den Bedingungen seines Daseins.

Im Gegensatz dazu hat das Christentum alles, was den Menschen mit der fluchbeladenen Erde verbindet, zerstören wollen. Es hat die Najaden ertränkt in ihren murmelnden Bächlein, die Dryaden am Fuß ihrer trauernden Eichen eingescharrt; es hat die Sylphen in der Luft ohnmächtig vergehen lassen und hat all die Geister, welche die antike Poesie herbeigerufen hatte, zur Hölle gesandt; es hat den Erdball in eine wüste Einöde verwandelt, in ein Tal der

Tränen, über dem einsam Satans Schatten dahinschwankt, und den Menschen, die vom Weinen erschöpft sind, seine tückische Kralle zeigt.

Im 16. Jahrhundert jedoch erlöst die moderne Renaissance die Welt von dem Fluche des Katholizismus, und dann bietet sich uns das Schauspiel, wie eine Menge von Märtyrern mit derselben Überzeugung wie die ersten Christen stoischen Mutes in den Tod geht, um die unwandelbaren Rechte des Lebens zu retten.

Seit drei Jahrhunderten ist die Menschheit bemüht, das düstere Leichentuch hinwegzureißen, mit dem der Katholizismus das allgemeine Leben verhüllt hatte. Seit den Valois herrscht im künstlerischen und philosophischen Frankreich ein ununterbrochener Protest zugunsten der Naturgemäßheit und der menschlichen Freiheit. Als Rabelais den Panurgus und den Gargantua schuf, modellierte Germain Pilon seine Frauen mit den langen Schenkeln und wollüstigen Hüften; während Lafontaine seine Fabeln schrieb, malte Poussin seine Bacchanalien; und während der Abbé Prévost Manon prophezeite, ließ Watteau seine Schäferinnen am Rande der Springbrunnen sich tummeln. Das ganze 17. Jahrhundert steht im Zeichen einer einzigen Idee, der Rückkehr zur Natur — und im Banne einer einzigen Liebe, der Liebe zur geistigen Freiheit und formalen Schönheit.

Hüten wir uns, diese ruhmvolle Tradition des modernen Gedankens unter dem Vorwand ver-

fluchter Askese und unsinniger Prüderie zu verleugnen. Die Künstler sind die Priester, die jeden, der nur den Willen dazu hat, die Stimme der Natur verstehen lehren; denn die Natur redet ohne Unterlaß zu uns in ihrer geheimnisvollen Sprache und heischt Bewunderung überall.

Diaz ist ein Fanatiker des Lichtes und der Farbe. Seine fixe Idee läßt ihn überall Sonnenstrahlen und das Funkeln kostbarer Steine erblicken. Für ihn gibt es nur leuchtende, zitternde Freude in der Natur. Winter und graues Klima kennt er überhaupt nicht. Und er wäre niemals zu der Vorstellung gelangt, daß die Erde rund ist und vereiste Pole hat; denn er hat die Tropen niemals verlassen. So begeben sich auch die Bewohner seiner Landschaften gern der Kleidung, und wenn sie sich schon irgendeine Gewandung leichter Art verstatten, so ist's ein Luxus und eine Farbenphantasie. Die Bäume und Blumen bedecken sich nicht mit fremdartigen Kostümen. Warum sollten denn die Frauen den Glanz ihrer nackten Schönheit verhüllen, die in den mannigfachen Farbenabstufungen des Himmels und der Erde so harmonisch aufgeht? Um es nur gerade heraus zu sagen, selbst die Menschen sind bei Diaz nur Schmuckstücke und Nebensachen. Sie dienen nur zur Vervollständigung der landschaftlichen Dichtung, und im Notfalle könnte man sie durch einen Rosenbusch oder den Lichtschein eines Strahles ersetzen.

Was bedeutet nun also Diaz' Malerei? Sie bedeutet, daß die Wiesen des Menschen Herz allezeit mit Freude erfüllen, daß die Wälder uns allezeit ein herrlich Schauspiel darbieten, daß es wonnig ist, im Grase zu liegen, und den Tag durch die Blätter der Bäume schillern zu sehen, daß wir unrecht daran tun, wenn wir uns nicht oft an den Busen der Natur flüchten, und daß wir bessere Menschen sein würden, wenn wir ein bißchen mehr in freier Luft lebten. — Übrigens, was bedeutet denn ein schöner Sonnenuntergang?

Ein Spaziergang im Walde von Fontainebleau trägt mehr zu unserer Vervollkommnung bei, als sämtliche Predigten des Abbé Ravignan.

Im Louvre haben wir neun Predigten von Diaz, oder, wenn ihr so wollt, dieselbe Kanzelrede in neun Bildern: Das „Waldinnere", strahlend von Licht, mit einem Durchblick unter Bäumen, durchsichtigen Schatten und Sonnenergüssen auf moosbedecktem Boden. Ersten Ranges! Das „Bas-Bréau": große und schöne Bäume um ein wildes, sumpfiges Stück Land, wo eine Kuhherde — lauter Prachtexemplare — zur Tränke geht. Die „Hunde in einem Walde" bieten wieder denselben malerischen Anblick und denselben Farbenreichtum; nur ist die Wiese noch buntfarbiger durch die kleinen Jagdhunde mit ihrem glänzenden Fell, die nach allen Richtungen hin und her laufen wie Poltergeister in der Walpurgisnacht. Das „Geplauder", ein Kranz schöner Frauen in-

mitten einer Wiese; und von dem „Traum“ wünsche ich euch, daß ihr ihn träumet, von der „Badenden“, daß ihr sie überraschet, vom „Orient“, daß ihr hingehet, ihn euch anzusehen, und von den „Algerischen Frauen“ wünschte ich euch einige nach Paris. Überall die gleiche Üppigkeit und der gleiche Zauber. Ein Sonnenrausch.

Einen Mangel freilich hat Diaz' Begabung, und der ist, daß er nur eine Saite der Natur anschlägt. Aber wir wollen ihn nehmen wie er ist; denn er hat das Glück, ein Auserlesener zu sein. Ein Maler ist nicht alle Maler. Und wir wollen uns dieses Teufelskerls von Koloristen freuen, indem wir auch für die anderen Werte in der Kunst unsere Sympathien bewahren, für die Melancholie und Gedankentiefe, für Korrektheit der Zeichnung und Großheit des Stils, für all die Bilder, die uns menschliche Leidenschaften in ihrer hinreißenden Macht und verwickelten Tiefe ergründen lassen. Wir wollen Diaz und Ingres, Eugène Delacroix und Ary Scheffer allesamt lieben. Wir wollen den Zeitgenossen und den erlauchten Toten gleiches Recht angedeihen lassen. Wir wollen Kränze winden für noch so verschiedenartige Ruhmestaten. Rafael darf uns niemals dazu verleiten, Rubens zu verleugnen; Claude Lorrain soll Hobbema nicht stören, und Murillo gelte dem Poussin gleich. (1847. I. 459ff.)

VIII.

Isabey — Haffner — Leleux — Roqueplan

Eugène Isabey

Eugène Isabey gehört auch zu jenen Improvisatoren, die nicht Muße haben, ein Gemälde völlig auszuarbeiten. Um aber ein befriedigendes Werk so im ersten Wurf zu schaffen, dazu gehört mehr als Talent, dazu taugt nur ein Genie. Die großen Meister sind in der Tat in ihren Entwürfen und in der geringsten Skizze bewundernswert. Oft hat sogar eine Skizze mehr Stil und Kraft als ein fertiges Gemälde. Aber diese hingeworfenen Studien wollen nicht mehr sein, als Motive, die zur gewissenhaften und strengern Durcharbeit bestimmt sind. Die „Begegnung des Königs Louis-Philippe und der Königin Victoria auf der Rhede von Tréport" hat Glanz und Ursprünglichkeit; die Farbe ist reich, aber falsch. Isabey ist in seinen anspruchslosen kleinen Seestücken glücklicher.

(1844. I. 27.)

Isabey entwickelt all seine gewohnte Koketterie in der „Feierlichkeit", wo in einer Delfter Kirche seine Gestalten aus dem 16. Jahrhundert

sich spreizen, steife und aufgeputzte Kavaliere mit Knieröcken in allen Farben und gestärkten Halskrausen; elegante, zierliche Weiblein, deren Köpfe über den weißen Brusttüchern schimmern wie Blumenbouquets über dem breit ausladenden Rand einer chinesischen Vase. Besonders entzückend ist das junge Mädchen, welches die Treppe hinaufsteigt. Und noch eine Menge sehr geistreicher kleiner Gestalten ist da zu sehen, welche auf die liebenswürdigste Art von der Welt schön tun. Der architektonische Hintergrund ist prächtig in der Farbe. Einzig und allein die Lichtspiegelung könnte man Eugène Isabey vorwerfen, die mit der nämlichen Intensität über das ganze Bild von einem Ende der Leinwand bis zum anderen gebreitet ist, über die Gesichter und Hände, die Spitzen, Seidenstoffe, Waffen und dekorativen Bauteile gleichermaßen. Es ist keine Gesamtwirkung vorhanden, aber viel Geschick und viel köstliche Frische in allen Einzelheiten.

(1847. I. 465.)

Haffner

Haffner ist ein echter, guter Maler, um einen Ausspruch Diderots anzuwenden, der Boucher sehr zu Unrecht einen falschen guten Maler und Heuchler genannt hat. Haffners Malerei ist freimütig und kraftvoll und gewährt einen packenden

Anblick. Nach den schönen Kompositionen Eugène Delacroix', den schimmernden Orientalinnen von Decamps und nach Diaz' Feenmärchen gehören Haffners Gemälde zu denjenigen, welche die originellsten Eigenschaften besitzen. Er hat eine außerordentlich lebhafte Art, die Natur zu sehen; er weiß ihr Kontraste und Harmonien zu entlocken, die er dann mit einem bewundernswerten Wandlungsvermögen zum Vortrag bringt. Seine Technik rührt in den festen Partien seiner Bilder an die Technik von Decamps, mehr noch an die von Diaz, der gleichermaßen ein starkes Impasto und leichten Pinselstrich, grelle Akzente und ausgebreitete Lasierungen verwendet. Er ist mit zwei unserer besten Landschafter in den Pyrenäen gereist und dort hat er sich seine glänzende Palette und den kühnen, geistreichen Pinselstrich angeeignet.

Wer gute Malerei liebt, der wird unfehlbar vor dem „Stadtinnern" stillstehen; wir befinden uns in Fuenterrabia an der Küste Spaniens. Unsere regelmäßigen, weißen und reinlichen Städte haben kaum etwas gemein mit diesen im Zickzack laufenden Straßen, diesen Häusern, die eines über das andere klettern, dieser phantastischen, vom Sonnenglast bronzierten Architektur. Die fächerförmigen Dächer, die vorspringenden Balkone, die dunklen Vertiefungen und bunten Mauern dieser südländischen Städte sind ungemein malerisch. Haffners „Interieur" stellt eine enge

Straße dar mit weitläufigen Galerien, die wie Brücken zwischen den Häusern hängen. Zur Linken eine zerbröckelnde Mauer, von der sich eine entzückende Gruppe von zwei jungen Mädchen zu Pferde und ein in seinen schweren Mantel gehüllter Mann abheben. Wenn ihr Führer dem Soldaten Dagobert ähnlich sehen würde, so könnte man diese beiden, kokett auf ein und demselben Pferde zusammengekauerten kleinen Mädchen für Rose und Blanche aus Eugène Sues „Ewigem Juden" halten; aber ihr geheimnisvoller Begleiter ist ganz einfach ein Bergbewohner mit breitkrempigem Hut und geflochtenen Schuhen. Diese Männergestalt ist zu kurz geraten. Ganz links, gegen die Mauer gedrückt, ein kleiner Zigeunerjunge, schwarz und halbnackt wie Murillos „Lausbub". Decamps hat niemals eine solidere und leuchtendere Mauer gemacht; rechts ein Springbrunnen mit ein paar Frauen in zierlicher Haltung.

Auf dem zweiten Bilde gibt es „Katalonische Kupferschmiede" bei der Arbeit vor einer Art Posada, die rechts von grünen Bäumen beschattet ist. Sie beugen sich über ein glühendes Kohlenbecken, während zwei aufrecht stehende Frauen ihnen zuschauen; eine neugierige Magd, auf die Terrasse der Posada gelehnt, macht ihnen Zeichen mit lebhaftester Miene. Unser alter Bekannter im schweren Mantel pafft, gegen einen Pfeiler gelehnt, stillvergnügt vor sich hin, und im Vordergrunde

ist der Packesel stehen geblieben, mit seinem großen, melancholischen Kopf im Profil. Dies erinnert an die Wirtshäuser des Cervantes im „Don Quichote“ und vor allem in seinen „Novellen“. Die Ausführung dieses Bildes ist leichtflüssig, wenn auch höchst kräftig. Das Gewebe der Leinwand scheint an mehreren Stellen unter der Farbe durch; so ist z. B. der Esel mit dünnem Auftrag gemalt, aber mit lebhaften und genialen Akzenten aufgehöht. Der obere Teil des Hauses, wo die junge Magd ihr lustiges Gesicht zeigt, schimmert wie die Geschmeide von Diaz.

Das „Innere eines Bauernhofes“ ist eine Erinnerung aus den Landes, diesem merkwürdigen Stück Erde, wo Himmel und Vegetation Nuancen annehmen, die nirgend anderswo zu finden sind. Ein junges Mädchen schöpft Wasser aus einem Brunnen, der die Mitte des Hofes ziert; eine andere Frau wäscht in einem Trog, und ein junger Bauer trägt auf dem Kopf einen vollen Krug davon; links Gebäude, rechts das Feld und ein dichter Zaun. Das Gras ist so grün wie gewisse Moosarten in unbetretenen Wäldern, und der Himmel dunkelblau, in der Tonart der ägyptischen Himmel von Marilhat gehalten. (1846. I. 332—335.)

Haffner hat, im selben Geschmack wie Couture, ein sehr schönes Porträt — Brustbild — von Mme. de W . . . gemalt. Die Dame ist in Drei-

viertelansicht, nach rechts gewandt; schwarzes Haar, bloßer Hals, schwarzes Kleid mit einem Spitzensaum, der sich von der Haut abzeichnet: Das erinnert an die dick aufgetragene, lebendige Malerei von Maas und den vlämischen Meistern des 17. Jahrhunderts; üppige, kecke Malweise, kräftige und harmonische Farben, einfache, richtige Wirkungen; dazu ein geistreiches, ausdrucksvolles Gesicht. Haffner ist ein Künstler, der seinen Weg machen wird, auch der Jury zum Trotz.

(1847, I. 486.)

Adolphe Leleux

Adolphe Leleux ist ebenfalls einer von unseren besten Malern für Bilder, die gefühlsmäßiges Erfassen der äußeren Natur mit unbefangener und wahrheitsgetreuer Charakterisierung der Personen in sich vereinigen. Diese Harmonie zwischen den Figuren und der umgebenden Landschaft ist heutzutage sehr selten. Die Genremaler, wie man sie nennt — ich weiß nicht warum —, ordnen ihre Personen gewöhnlich in irgendeinen kleinen geschickt zusammengestellten Schauplatz ein, wo das Zubehör nur geringe Bedeutung hat: meistens ist es eine Stube, weil damit die Schwierigkeiten des freien Himmels vermieden werden. Die Landschafter ihrerseits begnügen sich gemeinhin damit, das Erdreich, die Bäume und den Himmel zu malen, ohne sie durch Auftritte aus dem mensch-

lichen Leben zu bereichern. Die Mischgattung, worin Mensch und Natur einander wechselseitig erklären und ergänzen, bringt die Schubfachleute in Verlegenheit. Decamps ist z. B. gleichzeitig Landschafts-, Historien- und Genremaler. Auch Watteau schmückte seine entzückenden Landschaften mit galanten Personen aus, die sich wie Blumengebüsche zusammenschmiegen. Fast alle Meister, mit Ausnahme einiger Holländer, die sich der See oder den Wäldern allein widmeten, haben mit gleicher Überlegenheit die verschiedensten Erscheinungen der lebendigen Welt gemalt. So brauchte sich Rubens nicht erst jemand zu suchen, der die Landschaft zu seinem „Liebesgarten", noch Aelbert Cuyp einen, der die Hirten auf seinen Weideplätzen oder die Herrchen in seinen Wirtshäusern am Saum der Landstraße gemalt hätte. Bei den Italienern waren während der Blütezeit jene unfruchtbaren Unterscheidungen von Historienmalern und Baumschlagpinslern gänzlich unbekannt. Tizian hat die schönsten Landschaften von der Welt gemalt. Und seht nur recht hin, wie Giorgione die Natur wiedergab in seinem „Ländlichen Konzert", Correggio in seiner „Antiope", Tintoretto in seiner „Susanna im Bade"! Es war eine höchst sonderbare Idee der Holländer und Vlamen, daß sie sich mitunter zu zweit und dritt zusammentaten, um ein Bild zu machen, so Ruisdael und Berchem, Breughel und van Balen, Baut und Baudouin, ja sogar Wynants und

Adrian van de Velde. Es ist gar kein Grund vorhanden, warum sich nicht auch gleich ein Dutzend Leute hinsetzen sollten, um an ein und demselben Bilde zu malen, und in Wahrheit ist auch dies probiert worden. Denn bedurfte Ruisdael wirklich eines Berchem, der viel schwächer ist als er? Machte denn Adrian van de Velde nicht selber bessere Landschaften als Wynants?

Der wirkliche Maler vermag alles zu malen, wenn er nur will. Hat nicht Pieter de Hooch Landschaften und Freilichtszenen gemalt, ebenso außergewöhnlich in ihrer Art, wie seine Interieurs? Beweis: Das „Kugelspiel" in der Auktion Périer und einige Gemälde in den holländischen Sammlungen, insbesondere bei Herrn van der Hoop zu Amsterdam. Metsu wurde einmal ein Vorwurf daraus gemacht, daß er seine Personen immer kokett gekleidet und in Innenräumen befindlich male. Alsbald machte er sich ans Werk, zu beweisen, daß er gleichermaßen anatomisches Wissen, wie Kennerschaft in Seidenstoffen besaß, und daß er sich im vollen Licht der Sonne genau so zu Hause fühlte, wie im Dämmerschein eines Salons. Er malte eine herrliche, von einem Fluß durchzogene Landschaft mit einem Jäger, der sich am Ufer des Wassers entkleidet, um zu baden. Dieser Jäger ist das Selbsporträt Metsus, Kopf und Körper. Ein Wunder an Kenntnis und Natürlichkeit. Der wuchtige, kühne und kluge Kopf Metsus ähnelt ein wenig demjenigen Rembrandts. Der Rumpf

und die Glieder sind untadelig und dürften gegenüber den kritischen Blicken eines ganzen Konzils von vereinigten Anatomen und Akademikern standhalten. Neben dem Jäger ist ein schöner, langhaariger Jagdhund, eines Fyt oder Gryef würdig; links, an einem Baume hängend, ein Hase und erlegtes Wild, wofür Weenix seinen Namen hergeben könnte; im Mittelgrund, auf einer kleinen über den Bach führenden Brücke angelehnt, ein Landmann, den man für eine Gestalt von Ostade halten könnte. Die kraftvolle Harmonie in der Landschaft, der saftige Pinselstrich und die Lichtwirkungen haben einige Verwandtschaft mit dem zauberischen Stil Rembrandts. Die Signatur befindet sich auf dem Flintenkolben. Durch dieses Meisterwerk hat Metsu erwiesen, daß er Fyt, oder Weenix, oder Ostade ebensogut hätte sein können und daß die Kunst überall zu Hause ist. Wir haben dieses berühmte, von verschiedenen Schriftstellern erwähnte Bild in der schönen Sammlung des Herrn Tronchin in Genf gesehen zwischen erstklassigen Claudes, van de Veldes und Wouwermans; denn wenn Genf auch keine Künstler besitzt, wenn sein Museum auch unbedeutend ist, so birgt es doch mehrere vornehme Privatsammlungen, wie unter anderen die der Comtesse de Sellon und die des Herrn Bertrand, der einen unvergleichlichen Hobbema besitzt.

Landschaft und Gestalten finden sich bei Adolphe Leleux in vollendeter Harmonie. Das

rauhe Nest paßt zu der Brut von Schmugglern und Zigeunern darin. Leleux ist ein Bretone von gutem Schlage, mit einem originellen braunen Schädel, der an Alphonse Karr erinnert. Um 1836 begann er den Salon mit einfachen, schlichten Studien aus der unteren Bretagne zu beschicken, in denen er, ohne daran zu denken, die Empfindungswelt des Adrian van Ostade zu neuem Leben erweckte, einzig und allein deshalb, weil er die Natur mit einfachem Sinn und ohne Voreingenommenheit ansah. Irgendein Bauerntanz war es, vor einer Schenke, ein Gehöft, oder ein Stall; aber bald zog es ihn nach dem Süden, der ja alle Koloristen lockt. Im Orient sind Decamps und Marilhat zu Malern geworden, und Delacroix hat in Marokko gereist. Diaz ist vielleicht der einzige, der sich's im Walde von Fontainebleau genügen ließ. Es wird nirgends erwähnt, daß Diaz jemals ein Serail von Konstantinopel betreten hat. Aber Diaz hätte — wie man so sagt — das Zeug dazu gehabt, die Türkei zu erfinden, wenn die Türkei nicht da wäre. Als geschickter Politiker müßte der Sultan Decamps und Diaz an seinen Hof berufen, um seine in Verfall geratene Herrschaft sicherzustellen und seine Völker alle poetischen Reize des Türkentums kennen zu lehren.

Adolphe Leleux' Reisen führten ihn nicht weiter als in die Pyrenäen, nach Navarra und nach Aragonien. Von daher brachte er seine „Zigeuner" an der Tür einer Posada, im Salon von

1843; seine „Kantonnisten" von Navarra, 1844, zwei ausgezeichnete Bilder, deren sich alle Künstler erinnern; 1845 stellte er die „Abfahrt zum Markte" aus, die wir seither im Foyer des Odeon wiedergesehen haben. Im diesjährigen Salon verdienen die „Spanischen Schmuggler" in erster Linie genannt zu werden. Auf abschüssigem Gelände, in einer Art Hohlweg — von Felsen kesselförmig eingeschlossen, mit Bergen und Wäldern im Hintergrund, erscheinen die kühnen Betrüger; ihnen voran ein junger Bengel, der zwei eifrige Spürhunde an der Koppel hält. — Ob die Grenzwächter schon vorüber sind? — Nun, unsere Schmuggler sind entschlossen, ihre Freiheit und ihr Gewerbe zu verteidigen. Es sind kräftige, an alles gewöhnte Kerle, die ihre Berge in- und auswendig kennen. An ihrer entschlossenen Haltung und ihrem wilden Aussehen erkennt man, daß sie mit ihrer Umgebung wohlvertraut sind. Leleux erfaßt auf das Wunderbarste das Fremdartige des Typus und das Eigentümlich-Charakteristische von Menschen, die außerhalb der Zivilisation leben. Auf dem Felsen im Vordergrunde sind große, energisch ausgeführte Schattenpartien und am Horizonte kühne Einschnitte, welche der ganzen Szene einen höchst dramatischen, schreckenvollen Ausdruck verleihen.

Die „Heumacherinnen" in der Niederbretagne schreiten wie eine ernste Prozession in einer Reihe dahin, auf einem das Heideland durchquerenden

Pfad, der von dichtem, dunklen Buschholz eingefaßt ist. Feierlich tragen sie die Werkzeuge ihrer Feldarbeit, Heugabeln und Harken, auf den Schultern. Die einen singen mit melancholischer Stimme irgendein altes Lied, die anderen träumen vielleicht einem unklar-poetischen Gedanken nach, wie die Jeanne der George Sand. Man empfängt die Ahnung, daß ihnen die Arbeit eine religiöse Pflicht ist und zu gleicher Zeit ein Fest. Das Volk der einsamen Fluren behandelt die Erde immer noch wie eine segenspendende Göttin, deren Altäre es verehrt, und häufig paßt sich sogar der katholische Kultus den ländlichen Zeremonien an. In manchen Provinzen Frankreichs begegnet man zuweilen im Frühjahr an den kleinen, grünenden Wegen und längs der jungen Saatenstriche dem Kreuze und dem Banner mit dem Pfarrer und dem Küster im Chorhemd, begleitet von der Menge der Feldarbeiter, die Bittpsalmen singen; das sind alljährliche Gebete an den Himmel, damit er die Ernte segne.

Leleux' „Heumacherinnen" haben die Erinnerung an solche ergreifende Feierlichkeiten erweckt. Ihre stille und ernste Haltung läßt auch an die alten Druiden denken, deren Bild in dieser an heiligen Steinen, an Dolmen, und an Traditionen aller Art urtümlicher Kulte so reichen Gegend niemals ganz ausgetilgt ward.

(1846. I. 335 ff.)

Adolphe Leleux hat zwei Bilder im Salon carré. Er verdient es wohl. Das kleinere stellt die „Rückkehr vom Markte" dar, in der Niederbretagne. Die Figuren sind nur einen Zoll hoch; aber sie haben ein so eigenartiges Gebahren, einen so freimütig hervortretenden Charakter, von unverfälschtem Bretonentum, daß man ihnen alles zutraut, was zu einem weltfremden Dasein gehört. Ihr könnt gewiß sein, daß in dieser kleinen Gruppe von groben Rinderhirten und braunen Viehmägden kein Französisch gesprochen wird.

Die „Jungen spanischen Hirten" sind größer in den Proportionen. Buben und Mädels wälzen sich bunt durcheinander in dem roten Grase, zu einem Klumpen zusammengeballt wie Adler im Horst, und spielen mit kleinen Hunden. Ihre kupferbraunen Gesichter, die wirren Haarschöpfe, der etwas tierische Mund, hinter dem sich Zähne von Elfenbein verbergen, ihre ungestümen Bewegungen, ihre Kleidung von der Farbe verbrannten Mooses, die rauhe und unfruchtbare Gegend, der helle, aber sturmbewegte Himmel, all dies erzählt von einer eigenartigen Rasse und einem verlorenen Winkel in irgendeiner unzugänglichen Sierra.

Die „Hirten aus den Landes" haben ebenfalls ihre autochthonen Merkmale. Sie kommen von der Weide auf ihren „Siebenmeilenstelzen" und reichen mit dem Scheitel bis an die Dächer der Hütten. Das Bild ist sehr kräftig in der Farbe.

Leleux' Meisterwerk aber im Salon von 1847

ist nicht eine Szene aus den Pyrenäen oder aus der Bretagne, sondern das Selbstporträt des Künstlers; ein schöner Kopf; sicherlich steht er überall seinen Mann, wo Mut und ursprüngliches Wesen erforderlich sind. (1847. I. 486.)

Leleux' Selbstporträt gibt den Kopf von vorn gesehen, die Gesichtsfarbe ist gebräunt, das Auge von schönen Brauen beschattet; die Haare sind schwarz und kurz gehalten. Unter den Schultern schneidet das Bild ab. Kein Beiwerk, neutraler Hintergrund. Eine energische, charakteristisch mit großen Pinselstrichen ausgeführte Malerei, wie die Porträts der venezianischen Meister.

(1847. I. 483.)

Adolphe Leleux — Landschafter oder Genremaler? — Er ist vor allen Dingen ein Maler bretonischer Sitten und Gebräuche. Seine „Hochzeit in der Bretagne" ist eins der guten Gemälde im Salon. Es ist voller Leben und Frohsinn, ist charakteristisch in der Wiedergabe der Personen und der sie umgebenden Sphäre von Licht und Luft. Adolphe Leleux hat noch eine andere bretonische Dorfgeschichte, den „Kaufvertrag" und die „Fischer" ausgestellt. (1863. II. 285.)

Armand Leleux

Armand Leleux folgt seit zehn Jahren seinem Bruder unausgesetzt Schritt für Schritt nach. Auf die Pyrenäen antwortet er mit dem Schwarzwald; auf die bretonischen „Heuerinnen" mit den „Bäuerinnen aus den Alpen". Sehr geschickt sind seine kleinen Figuren, der „Blumenstrauß", der „Morgen" usw. gemalt; ein feines Farbenempfinden steckt in ihnen. Überdies hat sich Armand Leleux neben Adolphe eine gewisse Eigenart gewahrt. Letztes Jahr brauchten seine „Zingari" aus der venezianischen Lombardei und seine „Badenden" aus dem Schwarzwalde durchaus keinen Vergleich zu fürchten. (1846. I. 340.)

Armand Leleux, Adolphes Bruder, ist Genremaler geblieben selbst während er in Rom wohnte und römische Gegenstände malte, wie seine „Apotheke eines Kapuzinerklosters" zu Rom, oder seine „Fahrenden Sänger" auf der Piazza Barberini. Die Klosterapotheke mit zwei Mönchen, die Medizin für einen Bauern bereiten, ist mit zartem Pinsel gemalt. (1863. II. 386.)

Camille Roqueplan

Camille Roqueplan gehörte ehedem auch zu dieser anmutigen Plejade, welche die malerischen und koloristischen Vorzüge bewahrte, und deshalb

alle Sympathien der vornehmen Welt und der hübschen Frauen genoß. Seit seinem Aufenthalt in den Pyrenäen hat er seine Manier etwas gewechselt; seine Zeichnung ist fester geschlossen, seine Farbe weniger verschwimmend, seine Stimmung aber melancholisch geworden. Er behandelt das Licht mit zarterer, abgeklärterer Harmonie; er gestaltet seine Personen charakteristischer und verleiht dem Relief der Formen mehr haltbaren Bestand. Ist nun diese Metamorphose des Malers seinem Talente zustatten gekommen? Vielleicht. Ich für mein Teil liebe seine „Bergbewohner", die ihren Reisepaß beglaubigen lassen, oder seine Landschaft von der spanischen Grenze ebenso sehr, wie irgendeine von seinen früheren Malereien.

Auf der „Paßvisitation" ist ein Bauer in aufrechter Haltung, der sich in seiner malerischen Tracht, mit seinem Filzhut und dem gebräunten Gesicht von einer weißen Mauer abhebt. Ein großer Hund, von jener Rasse voller Mut und Ausdauer, die an allen Abenteuern des Gebirgsbewohners teilnimmt, sitzt zu seinen Füßen. Rechts ein halbnacktes Kind, das sich an der Sonne wärmt; links steigt einer von den Bauern zwischen neugierigen jungen Mädchen eine Treppe hinauf. All dies muß das Bild des Landes und die Individualität seiner Bewohner auf das Wunderbarste wiedergeben.

Die „Bauern aus dem Tal von Ossau" sind

eine Wiederholung des Aquarells, das im großen Maßstabe für das Album der Herzogin von Montpensier ausgeführt wurde. Ich weiß nicht, warum in dem Album dieser Zug der Bergbewohner „Die Flucht nach Ägypten" genannt worden ist. Zweifelsohne wegen der Bäuerin auf dem Esel und wegen des jungen Landmannes, der ihn führt. Aber der Bursche da würde sich schönstens dafür bedanken, den heiligen Joseph zu spielen.

Die kleine Landschaft ist voller Licht und, vornehmlich in den Gründen, sehr zart gemalt; zu zart vielleicht für die Darstellung einer wilden Gegend und eines stark zerschnittenen Terrains.

Man hat behauptet, daß Camille Roqueplan sich mit diesem neuen Stil ein wenig dem Stil von Adolphe Leleux nähere. Aber das Verwandte liegt mehr im Stoff, in den Kostümen und in der örtlichen Beschaffenheit des Lichtes, als in dem Empfinden, welches die beiden Maler beseelt, oder in ihrer beiderseitigen Technik. Auf Roqueplan hat jene gewisse stille und ernste Hoheit Eindruck gemacht, welche sich in der Haltung und der Physiognomie dieser Kinder der Berge ausprägt, während Adolphe Leleux sie von ihrer wilden und abenteuerlichen Seite erfaßt. Camille Roqueplans Ausführung ist nüchtern, logisch und korrekt. Dagegen ist die Malweise Adolphe Leleux' lebhafter, leidenschaftlicher; sie bemüht sich mehr um die richtige Wirkung, als um Vollkommenheit im Detail. Leleux hütet sich sehr davor,

seine Hirten zu kämmen und zu waschen. Ohne Umstände und ohne Künstelei nimmt er sie her, an einer Felsenecke, auf dichtem Heidekraut, mit ihren Tierfellen angetan, wie die Hirten zu Homers Zeiten, oder sogar auf ihren hohen Reiherstelzen, auf denen sie mit langen Schritten die Steppen durchqueren. Roqueplan seinerseits gibt ihnen die Muße, ihre schönen braunen Jacken anzuziehen, um in die Stadt zu gehen, oder sich über die Grenze zu wagen. Roqueplans Bergbewohner denken bereits daran, auszuwandern; diejenigen Adolphe Leleux' haben die Ebene niemals gesehen und ahnen nichts von der Zivilisation. (1847. I. 466f.)

IX.

H. Vernet — A. Couder — J. Gigoux

Horace Vernet

Horace Vernet nimmt in der Ausstellung den größten Raum ein, und sechs Seiten im Katalog. Die Wegnahme der Smala des Abd-el-Kader erstreckt sich nördlich bis über die Sintflut von Girodet, südlich bis über die Kreuzabnahme von Jouvenet, und nimmt die ganze Wandung gegenüber dem Eingang in den großen Salon ein. Dieser bevorzugte Platz hat wohl die Ausdehnung der Leinwand bestimmt; einen andern Grund vermögen wir wenigstens nicht einzusehen. Die Länge beträgt ungefähr hundert Fuß. Solch ein großes Bild auf Leinwand ist noch nicht gemacht worden. Freilich, es ist eine Reihe von Episoden, die sich endlos weiterziehen könnten oder sich in reizvolle Genrebilder für sich absondern ließen. Das Genie aller italienischen Meister hätte nicht ausgereicht, einer solchen Komposition Einheit zu geben. Man darf also nicht erwarten, von einem Haupteindruck gefesselt zu werden. Man kann beliebig links oder rechts anfangen, diese Reihenfolge französischer Soldaten, Araber auf der Flucht, verzweifelter

Frauen, durcheinandergejagter Herden zu prüfen. Es sind überall vereinzelte Gruppen, deren jede ihren eigenen geistvoll ausgeprägten Charakter trägt. Aber es sind Motive für Lithographie, eines Charlet und Raffet würdig; ein Gemälde ist das nicht.

Nichtsdestoweniger ist das Interesse, das die Smala einflößt, allgemein. Die Ehegatten erklären ihren Frauen die Episoden, die Väter ihren Kindern, die Rittmeister den Rekruten. Man muß nur all diese Gespräche hören, die eine Viertelmeile lang vorhalten: „Sieh da, wie der Kerl einen famosen Hieb herunterhaut. — Sieh, der da nimmt mit seinem Gelde Reißaus! — Halt, da ist ein Frauenzimmer, das kopfüber vom Kamel herunterpurzelt. Wie die Herden übereinanderstürzen. Und wie die Soldaten mit flammenden Augen so schneidig vorgehen. Es ist ein wunderbarer Erfolg, und im Café de la Smala am Boulevard wird das Ganze auf die Wände gemalt!“

(1845. I. 119. 158.)

Die beiden am sichersten gemalten Porträts im Salon 1845 sind die des Grafen Molé, Justizministers im Jahre 1813, und eines „Ignorantenbruders“ von Horace Vernet.

Das Porträt des Grafen Molé ist in demselben harten und scharfen Farbensystem gehalten, wie das Porträt des Herrn Pasquier im vorigen Salon.

Statt des violetten Überwurfes und der gelben Kappe haben wir jedoch eine schöne Robe von amarantrotem Sammet.

Das Porträt des Frère ignorantin ist einfacher. Der Stoff seines schweren schwarzen Gewandes ist ein Wunder der Ausführung. Der Kopf ist gut modelliert, hartnäckig und gemein, wie es sich für einen Lehrer der Kinder des 19. Jahrhunderts geziemt. Die Gestalt hebt sich gut von der Mauer ab, die unglücklicherweise einen abscheulichen gelben Ton hat. Harmonie der Farben ist nicht der Vorzug Horace Vernets. Aber er gehört der guten soliden und positiven Schule an, die von David herkommt. Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Porträts und dem Pagnests, das im Louvre ist. Es ist eine etwas vulgäre und schwerfällige Schule, die immer nach Wirklichkeitstreue gestrebt hat, ohne sich viel Gedanken zu machen und in Verlegenheit zu kommen. David, Gros, Pagnest, Géricault sind, abgesehen von aller Verschiedenheit ihrer geistigen Begabung, Meister einer sichern Praxis des Malens, die heute verloren ist. Man zeichnete eine Figur mit weißer Kreide und einigen Druckern in schwarzer Kreide, und setzte dann ohne weiteres die Farbe auf die unbemalte Leinwand, wie man sie in der Natur sah.

Ich bilde mir ein, daß man im 17. Jahrhundert, zur Zeit des Lebrun, auch so gemalt haben muß; denn die Schule Napoleons gleicht der

Schule Ludwigs XIV. nicht allein in dem aufgeblasenen Stil von lächerlicher Grandezza, sondern auch in den kleinsten Teilen der Ausführung; ebenso wie die Kunst der Pompadour der Kunst Dianas von Poitiers gleicht, Coustou dem Germain Pilon, und François Lemoine dem Primaticcio. Die Künstler hängen viel mehr als sie vermuten von der Mode und den Vorurteilen ihrer Zeit ab.

Horace Vernet hat die Vorzüge und die Mängel dieser realistischen Manier, die gegen die Schönheit und die Gesamtwirkung eines Bildes sehr gleichgültig ist. Heutzutage quält man sich ab, oder quält die Ausführung, kommt hundertmal mit Halbtönen und Lasuren auf einen hingesetzten Ton zurück. Es hat nie mehr Kunstgriffe in der Malweise gegeben, als in der heutigen Schule. Aber, wenn die Praxis auch weniger nüchtern und sicher ist, hat sie doch mehr Überraschendes, Mannigfaltigkeit, Glanz und unerwartete Originalität; sie findet Bewegungen, Kontraste, zufällige Wirkungen, Charakter und Harmonie heraus, die der alten Schule niemals beikommen.

Es gab auch im Gefolge Davids einen andern Zweig der Schule, der das gute, flott auf den ersten Wurf hingesetzte Impasto verschmähte, und, im Gegensatz dazu, viel Öl anwandte, die Farbe verdünnte und eher furchtsam hinstrich als fest auf die Leinwand setzte. Girodet und einige andere vertreten dies System, dessen Ergebnisse heute vor Augen stehen. Ihre Bilder, die nur

einige Lustren alt sind, halten sich nicht mehr, das Öl verdunstet in wenig Jahren, ihr Farbenauftrag springt, die Schuppen lösen sich ab und lassen die Leinwand nackt. Man vermag an der „Psyche" und an der „Sintflut" diese Schäden sehr leicht zu erkennen. Diese Maler werden also an dem gestraft, womit sie gesündigt haben. Unsre Rafaels vom Anfang des Jahrhunderts werden der Nachwelt kein einziges unverdorbenes Gemälde hinterlassen, nach dem man sie beurteilen könnte. Freilich sind sie ohnehin schon abgeurteilt und aus der Überlieferung gelöscht.

Man könnte der Schule von Ingres dieselbe Geringschätzung des Impasto und der Farbigkeit vorwerfen. Es ist eine ganz seltsame Ketzerei: in einer bildenden Kunst, wie die Malerei, die Bedeutung des materiellen Verfahrens zu verneinen und die Hilfsmittel der Technik, die zum Ausdruck eines Gedankens und eines Bildes helfen können, zu verschmähen. Freilich bleibt es wahr, daß die Inspiration, der Gedanke, das Gefühl für Schönheit und Stil der Praxis vorausgehen müssen. Aber, einmal im Zuge, durch die Form ihren idealen Inhalt zu versinnlichen, sollte man doch die besten Methoden anwenden, die das Ergebnis früherer Erfahrung sind. Weshalb setzen sich also die Schüler von Ingres in den Kopf, gegen Farbe und Impasto protestieren zu wollen?

(1845. I. 168 ff.)

Horace Vernet hat die Trompetenstöße der Kritik nicht mehr nötig. Die Trompeten unserer afrikanischen Armee genügen, seinen Ruhm zu verkünden. Seit Charlets Tode hat niemand die französischen Truppen besser dargestellt als Horace Vernet. Die „Schlacht bei Isly", das würdige Gegenstück zu der „Smala" vom letzten Jahre, ist im gegenwärtigen Salon dasjenige Bild, welches zusammen mit den königlichen Festlichkeiten zu Windsor und in den Tuilerien das Publikum am allermeisten gefesselt hat. Die offiziellen Maler haben die Gewissenhaftigkeit besessen, ihren Bildern unten eine Erklärungstafel für die dargestellten Personen beizufügen. Auf dem Anhängsel von Horace Vernets Gemälde führen die Offiziere den Titel „Herr"; Unteroffiziere und gemeine Soldaten sind schlechtweg bei ihrem Namen genannt: Kavallerieunteroffizier so und so, Reg. Chasseurs d'Afrique, gefallen; Herr Hauptmann so und so usw.; das ist eine von der Rangordnung gebotene Anstandsregel. Die Angehörigen der Opfer unserer afrikanischen Armee, die aus den unteren Volksschichten stammen, haben das am Ende gar nicht bemerkt. Es muß aber doch gesagt werden, daß die Mannschaften mit der gleichen Tapferkeit und der gleichen Vaterlandsliebe in den Tod gehen wie die Offiziere.

Die „Schlacht bei Isly" ist genau so wenig ein Gemälde wie die große Leinwand der „Smala". Sie ist ein strategischer Plan, der höchst inter-

essant sein mag für die Krieger des 19. Jahrhunderts und für die Herausgeber militärischer Chroniken. Horace Vernet ist, glaube ich, bereits mit van der Meulen, dem stillen Geschichtschreiber der Paraden Ludwigs XIV., verglichen worden, obgleich unsere Kämpfe in Afrika etwas mörderischer sind, als die kriegerischen Evolutionen in Flandern im 17. Jahrhundert. Indessen darf man von Horace Vernet keineswegs wütende Handgemenge erwarten, wie in den Schlachten des Salvator Rosa oder des Bourguignon, wohl aber dramatische, lebhaft aufgefaßte und geistvoll wiedergegebene Episoden. Die „Schlacht bei Isly" zerfällt ihrer Wirkung nach in vier Episoden: links die Zelte unserer Soldaten, dann der Marschall Bugeaud, wie er von dem Kommandeur der Spahis den berühmten, dem Sohne des Kaisers von Marokko abgenommenen Sonnenschirm entgegennimmt, ferner das Feldlazarett für die Verwundeten und endlich zur Rechten die Kavallerieattacke. Die Mehrzahl der Gruppen ist, an und für sich genommen, wunderbar ausdrucksvoll; besonders die Gestalten der Offiziere, die sterbend sich noch einmal in die Höhe richten, etwa in der Mitte der Leinwand, fallen auf, und ebenso die kleinen Schwadronen rechts, die im Galopp davonreiten. Jedermann möchte eine Lithographie von dieser patriotischen Darstellung besitzen; aber das Bild? — Nein!

Es ist unmöglich, die Gesamtheit des Schau-

platzes aufzufassen, weil kein Mittelpunkt des Zusammenwirkens da ist, also keine Einheit der Anschauung erreicht wird. Die Hintergründe entbehren der Tiefe, und der Himmel ist, wie immer bei Horace Vernet, aus grauem, leicht blau gefärbtem Papier. (1846. I. 346f.)

Auguste Couder

„La Féderation au Champ-de-Mars, 1790."

Es scheint nicht, daß der Maler für dies große Nationalfest Verständnis gehabt hat. Die Komposition ermangelt durchaus der Einheit. Man sucht vergebens nach dem Mittelpunkt der Handlung. Ist es die Gruppe Ludwigs XVI. und seiner Familie? Ist es der Altar, wo Talleyrand die Feier hält? Ist es die Konstituante? Ist es die Stadtbehörde von Paris? Das Auge verliert sich in die Einzelheiten, ohne die Gesamtheit fassen zu können. Man bemerkt nur die kleinen koketten und glänzenden Figuren des Vordergrundes, die die Stufen hinansteigen: die Episoden decken den Hauptpunkt zu.

Ich weiß wohl, daß der Gegenstand und der Schauplatz der Darstellung außerordentliche Schwierigkeiten bereiteten: ein leerer Raum in der Mitte; eine mannigfach bewegte Corona draußen herum. Wo sollte der Knoten der Komposition hingesetzt werden? Durch welches Kunst-

stück der Perspektive und der Beleuchtung hätte die Garnitur dieses Halsbandes der Ausstattung der Mitte geopfert werden sollen? Es braucht dieser ganzen Menge, und ein großer Maler würde noch mehr davon geboten haben. Aber es gehört noch etwas anderes dazu: die Strahlen dürfen sich nicht vereinzeln. Das Leben muß im Herzen walten, und nicht in den äußeren Gliedern nur. Paul Veronese ist der große Meister solcher verwickelten Kompositionen. Tizian hat auch zuweilen ungeheure Versammlungen dargestellt, wie das „Konzil" im Louvre. In dem Gemälde Tizians bewundert man die Harmonie der Komposition, obgleich der Maler nicht einmal den Vorteil einer lebhaften Handlung in seinem Stoff gegeben fand. In dem Gemälde von Couder sollte sich das Interesse auf den Altar des Vaterlandes und die nationalen Körperschaften richten, die ihn umgeben. Es kam darauf an, die vordern Pläne durch geschickte Halbtöne zu verhüllen und die Sonne im Herzen der Szene zu konzentrieren. Man will uns da eine der erhabensten öffentlichen Feierlichkeiten aus der Geschichte Frankreichs darstellen, — und wir bemerken nur einige lustige Weiber und Stutzer im Seidenkleide. Die Verbrüderung von 1790 sollte doch einen andern Eindruck hinterlassen.

Das Bild von Couder ist wie ein Theaterstück, dessen fünf Akte mit mehr oder minder pikanten Anekdoten gefüllt sind, ohne jede dramatische Auf-

fassung. Einige fließende Verse, einige geistreiche und bezaubernde Worte reichen dann nicht aus, das Stück zu retten. Macht doch ein Madrigal oder ein Couplet, wenn das Drama und die Komödie über eure Kräfte gehen. Die historische Malerei, wie das ernste Theater, fordert Einheit, eine klare Handlung und einen hervorspringenden Gedanken. Seid Gavarni, Charlet oder Daumier, wenn ihr an Paul Veronese, Rafael oder Poussin nicht hinanreicht. Es ist besser, ein guter Lithograph zu sein, als ein mittelmäßiger Maler. Sancho zog sein lustiges Grautier dem traurigen Schlachtroß Don Quichotes vor. (1844. I. 23f.)

Jean Gigoux

Gigoux ist der Urheber eines großen Gemäldes, das Vorzüge der Ausführung erkennen läßt. Sein Ruf ist schon seit mehreren Jahren entschieden. Seine „Kleopatra", die 1838 ausgestellt war, ist eine der beachtenswerten Kompositionen unsrer zeitgenössischen Schule. Niemand handhabt den Pinsel mit mehr Sicherheit als Gigoux. Er ist ein ausgemachter Praktikus und ausgezeichnet als Lehrer für seine Schüler in der Malerei. Er hat Wissen und Gewissen, Überlegung und Willenskraft. Er hat die alten Meister im Louvre und in Italien studiert. Er besitzt und übt das Verfahren

der besten Schulen. Er strebt nach Stil und Größe, aber seine Bilder lassen zuweilen den Schönheitssinn vermissen. Seine „Taufe des Chlodwig" bietet drei oder vier außerordentlich gut gemalte Figuren, die beiden Frauen zur Rechten und den behelmten Mann mit dem großen blauen Mantel. Die weiße Draperie des jungen Mädchens, das rote Kleid und die blitzenden Juwelen der zweiten Frau, der Mantel des Soldaten sind in mehreren Stücken der venezianischen Meister würdig. Unglücklicherweise hat die Hauptfigur, dieser Chlodwig, der sein Haupt vor St. Remy beugt, keineswegs den historischen Charakter des glorreichen Sigambrers. Seine derben schwerfälligen Beine, seine roten Arme ohne Betonung, die unendlichen Gelenke, die gemeinen Hände nehmen dem ersten Helden unserer nationalen Tradition allen Adel. Jeder Typus muß doch seine spezielle Schönheit haben, deren Dolmetsch die Kunst ist. Chlodwig erscheint uns immer wie eine große Gestalt, die sich voll Überzeugung und Kühnheit aufrichtet. Diese prädestinierten Barbaren haben in unsern Annalen ein so schroffes, frankes, unerwartetes Auftreten; sie gehen der Zivilisation und dem Licht voran, ohne zu wissen, wohin sie gehen, aber nichts vermag sie aufzuhalten. Dieser leuchtende Stempel eines heilsamen Schicksals ist dem Chlodwig von Gigoux nicht auf die Stirn gedrückt.

(1844. I. 29f.)

Gigoux stellt für unsere Epoche etwa die Bedeutung der Bolognesen innerhalb der italienischen Schule dar. Er ist ein äußerst geschickter Lehrer und voll unbedingter Hingabe an seine Kunst. Wie die Carracci, die den Stift nie aus der Hand legten, und im Gehen, Essen, ja fast im Schlafe zeichneten, so ist auch Gigoux ohne Unterlaß mit seiner Liebe beschäftigt. Er malt von Sonnenaufgang an, und zeichnet noch des Abends. Er geht von seinem Atelier in das Atelier seiner Schüler, und ermuntert sie mit Wort und Pinsel. Wie die Carracci, so hat er eine Schar von hervorragenden Malern herangebildet; leider hat er eben erst einen seiner Lieblingsschüler verloren, Hector Martin, einen liebenswürdigen Künstler, der sich bereits mit zwanzig Jahren eine große technische Geschicklichkeit angeeignet, und der im Foyer des Odéon eine Landschaft ausgestellt hatte. Wir hatten ihn zu dritt wie unser Kind erzogen — Gigoux, Rousseau und ich. Er ist gestorben, nachdem er einige Blüten in schönster Farbe geschaffen hatte.

Gigoux' Begabung hat bereits mehrere Wandlungen durchgemacht; aber inmitten dieser Metempsychosen bleibt ihm doch immer eine breite und strenge Art der Ausführung, welche seine Ausbildung an den Meistern der großen Schule verrät. Leider nur fehlt seinem Stil das Individuelle. Infolge des innigen Verkehres mit den Meistern, den ja auch die Bolognesen pflegten, haben seine Kompo-

sitionen keinen persönlichen Charakter mehr. Annibale Carracci trat mit der Prätension auf, in seinen Gemälden die Zeichnung der Florentiner, die Farbe Correggios und das Kompositionsprinzip der römischen Schule zu vereinigen. Derartige Zusammenfassungen sind immer gefährlich und beeinträchtigen die freie Selbstbestimmung des Künstlers. So ist der Gesamteindruck von Gigoux' „Vermählung der Jungfrau" nicht sonderlich packend, obwohl die Anordnung der Szene gut disponiert ist, und die einzelnen Teile vortrefflich gemalt sind. Die Jungfrau, zur Rechten, und die keuschen Frauengestalten hinter ihr sind anmutig und schlicht, etwas plump dagegen der heilige Joseph und der Hohepriester. Der große, gelbe Mantel des Joseph ist nicht gerade geschmackvoll. Die historischen Kompositionen scheinen dem Maler, der den „Tod des Lionardo da Vinci" darstellte und „Kleopatra, die Gift an ihren Sklaven ausprobiert", besser zu liegen. (1846. I. 349.)

Das Porträt des Senators Lefebvre-Duruflé von Gigoux besitzt kaum einige Anziehungskraft, und ist im übrigen wenig sympathisch; gleichwohl bin ich der Meinung, daß es das bestgemalte Porträt des Salons ist. Der Mann steht aufrecht da, in natürlicher Größe, angetan mit der Tracht, die das Abzeichen seiner Würde ist. Kopf und

Kostüm sind nicht sonderlich verführerisch, aber die Gesamthaltung der Figur ist gut angelegt; die Beine — in senkrechter Stellung — sind gut gezeichnet, die umgebenden Partien sind einfach, etwas matt sogar, aber harmonisch und richtig in ihrer Nüchternheit.

Man spürt immer die Hand des Meisters in Gigoux' Werken, selbst dann, wenn es ihnen an Geschmack, an Glanz und Reiz gebricht, — und diese Mängel sind oft auf die Gegenstände zurückzuführen, welche der Künstler aufnimmt oder sich aufschwatzen läßt.

Eine große Anzahl von Malern verschiedenster Art ist durch Gigoux' Schule gegangen. Seit 25 Jahren ist er stets von Schülern umgeben gewesen, die sehr viel Vorteil aus seinen Lehren gezogen haben, da er ihrer eigenen Inspiration volle Freiheit ließ. (1865. III. 236.)

X.

Couture — Cabanel — Baudry

Couture

Couture hat schöne Gaben als Kolorist und als Techniker. Sein großes Gemälde mit dem Titel „Die Liebe zum Golde" wird sehr bemerkt, sowohl von den Künstlern, wie von der Menge. Mit Recht bewundert man das Licht, das auf dem nackten Fleisch leuchtet, und die seltsame Physiognomie der Personen. Ein Mann mit zerzausten Haaren und hohlen Wangen, mit unruhigem und falschem Blick, verteidigt seinen Schatz gegen die Leidenschaften, die ihn von allen Seiten bestürmen. Seine Hände krallen sich in Verzweiflung über den zerstückelten Reichtümern. Wird er auch diesem schönen, halbnackten Weibe widerstehen, das ihn mit ihren runden Schultern und ihren vollen Hüften herausfordert? Und die Poesie zieht ihn an und möchte ihm die Sprache der Götter diktieren. Wird Plutus über den ganzen alten Olymp triumphieren? Unser Mann da scheint aus dem 19. Jahrhundert; da darf man wetten, daß Apoll unterliegen wird.

Dies Bild ist in der Weise angeordnet, wie die Caravaggios und Valentins. Die Figuren in Lebensgröße sind halb abgeschnitten. Die Begabung Coutures eignet sich wohl für große Kompositionen. Er besitzt Breite und Schwung. Er verteilt Schatten und Lichter mit freier Hand. Vielleicht ermangelt er noch der positiven Kenntnis, die alle Glieder einer Gestalt von großem Maßstab zusammenhält.

Couture ist noch jung, wie man sagt. Studium und Erfahrung können ihm mit der Zeit jene Sicherheit verleihen, die man ehedem in den großen italienischen Schulen lernen konnte, mit Hilfe des täglichen Unterrichts der Meister, einer starken Überlieferung und unfehlbarer Methoden. Heutzutage sind die Maler unglücklicherweise ihrer eigenen Erfahrung überlassen, und unternehmen oft auf eigene Kosten und mit reinem Verlust wieder Versuche, deren Herkunft nicht zweifelhaft ist. Darin bestand gerade der Vorzug der Schulen des 16. Jahrhunderts, den jungen Künstlern die Geheimnisse einer Praxis zu vermitteln, die durch das Genie erprobt war. Nach dem Noviziat im Atelier eines Rafael oder Michelangelo bedurfte man weiter nichts, als Poet zu sein. Der Praktiker war ausgebildet.

Couture hat auch ein Porträt in ganzer Figur ausgestellt: es ist ein junger Mann, der mit der linken Hand auf die Hüfte gestützt, dasteht. Der Kopf ist gut modelliert und die Hände von Licht

übergossen. Es ist eine vollsaftige Malerei, die nur etwas mehr Vornehmheit und etwas mehr Stil zu wünschen übrig läßt. Die Zeichnung Coutures ist gewöhnlich und ohne entschiedenen Akzent. Die Feinheit der Wendungen und die Eleganz des Stiles wird leider nicht erworben wie die Kenntnis des Praktikers. (1844. I. 38 f.)

Die erhabenen Denker des 18. Jahrhunderts hatten einmal, und es war das nicht das einzige Mal, — eine höchst eigenartige und zugleich lächerliche Idee: da sie sahen, daß in den Künsten ein jeder, ausgenommen vielleicht Rafael, nur einige Hauptvorzüge besitzt, die für gewöhnlich schon ihnen widersprechende Eigenschaften ausschließen, kamen sie auf den Einfall, ein Gemälde durch eine vorübergehende Genossenschaft verschiedenartig begabter Maler ausführen zu lassen. Einer wurde bestimmt, die Komposition zu ersinnen, ein anderer, den Entwurf des Ganzen zu zeichnen, wieder ein anderer, die besonderen Partien herauszuarbeiten, endlich einer, die Farbe aufzusetzen. Gedanke und Form, Umriß und Modellierung, Landschaftliches und Figürliches, Himmel und Erde, Natur und Mensch wurden bei diesem närrischen Unternehmen solchergestalt ausgeteilt. Ich erinnere mich nur unvollkommen dieser kuriosen Anekdote, entsinne mich auch nicht des Ausgangs der ganzen Geschichte, die jedenfalls recht

wenig poetisch ist, und einer künstlerischen Genialität, die Vorstellung und Empfindung einheitlich umfaßt, geradezu widerstrebt; das Ergebnis wurde wahrscheinlich besonders in den Nadelfabriken bewundert, wo Arbeitsteilung aller exakten Geschwindigkeit und allen Erfolgs Voraussetzung ist.

Die Kunst ist, wie jeder Mensch, eine besondere und unvollständige Schöpfung, die nicht in einem Exemplar alle Wunder des Lebens vereinigen kann. Ein Einzelmensch hat noch nie die ganze Menschheit in sich dargestellt. Man kann nun einmal nicht kühn und gemäßigt, sanftmütig und beherzt, intelligent und naiv, übersprudelnd und nüchtern, launisch und verständig, unmittelbar und überlegend, fröhlich und traurig, phantasievoll und sachlich, poetisch und prosaisch zu gleicher Zeit sein, — mit einem Worte: nicht die beiden äußersten Enden der Klaviatur unserer menschlichen Seele mit gleicher Kraft anschlagen. Ein paar seltene Genies allein, wie Molière und Shakespeare haben dies Vorrecht genossen. Und auch da ist wiederum die Tatsache zu beachten, daß Molière mehr gesunden Menschenverstand besaß als Shakespeare, während Shakespeare an Phantasie und Wandlungsfähigkeit weit über Molière hinausragt.

Wollten wir einen Menschen voraussetzen, der die ganze menschliche Natur in sich vereinigt, so würde das ungefähr soviel bedeuten, wie wenn

man in der Musik nur den vollkommenen Einklang anerkennen, und damit zugleich all die unendlichen Tonkombinationen und die besonderen Dominanten verwerfen wollte, die der allgemeinen Harmonie erst Relief geben. Ebenso hieße es den Charakter der Kunst und die Originalität des Genius verneinen, wenn man annähme, die Überlegenheit eines Künstlers hänge von der gleichmäßigen und einförmigen Vollkommenheit seines Werkes ab.

Alle großen Meister der Kunst, vor allem der Malerei, haben jederzeit durch irgendeine seltene und unbezähmbare Leidenschaft, durch irgendeine vorherrschende und außergewöhnliche Eigenschaft, Ansehen und Ruhm erzwungen. Sogar Rafael verdankt seine Unsterblichkeit einer beharrlichen Liebe, die ihn sogar zugrunde gerichtet hat, der Liebe zur Frauenschönheit. Jeder erlauchte Künstler schafft in heiligem Wahn, der ihn mit unwiderstehlichem Drange zu einer bestimmten Sphäre des Himmels emporträgt. So ist Michelangelo auf nichts anderes als Großheit und Bewegung erpicht, Tizian auf Farbe, Rubens auf nacktes Fleisch, Claude Lorrain auf Sonnenschein, Poussin auf Haltung, Hobbema auf Bäume und melancholische Wasserlachen, Watteau auf heiteren Genuß. Das alles ist ein edler Rausch, der dem Durchschnittsmenschen nur begeisterte Liebe zur Natur und religiösen Aufschwung zum Leben des All vermitteln kann.

Zu einem solchen Meisterwerk fehlt es dem Gemälde Coutures von „Roms Verfall" an jenem unfaßbaren Gepräge hinreißender Ursprünglichkeit; und doch ist seine Malerei nicht unmittelbar von irgend jemand abhängig. Es fehlt ihm, ich weiß nicht welcher Hauch poetischer Einheit, die erst den eigentümlichen Charakter zustande bringt; und dabei steht doch sein gedanklicher Inhalt mit höchst meisterlicher Freiheit und Kühnheit da, von einem Ende der Leinwand bis zum andern geschrieben. Es fehlt an einem Wirkungszentrum, welches die Bruchstücke dieses großen Bildes zusammenzwingt und aus den einzelnen Teilen ein lebendiges Ganze erstehen läßt; und dennoch ist das Leben überall hin ausgegossen, überall das Licht und die Form, überall hier die Wollust zu Hause. Aber es nimmt sich aus wie die schimmernden Steine eines zerrissenen Halsbandes, die aufs Geratewohl in der Sonne ausgebreitet sind. Dennoch ist die Anlage der Komposition ganz regelmäßig, dennoch sind die Hauptlinienzüge ganz symmetrisch und gegeneinander abgewogen, die Gruppen gut auf die verschiedenen Pläne einer vortrefflichen Architektur verteilt. Ich fordere die feinsinnigsten Kritiker heraus, gerechtermaßen etwas an Coutures Bild zu tadeln, sei es nun die Perspektive und die Tiefe des Luftraumes, sei es die Zeichnung der Figuren, die Farbenharmonie, oder sei es die Fertigkeit in der Pinselführung, und die Geschick-

lichkeit der Ausführung in allen Teilen. Couture verdient beinahe, wie Andrea del Sarto, den Namen des Malers ohne Fehl, „senza errore". Ich bin sogar gewiß, überließe man ihm für einen Tag den großen Salon des Louvre, so würde er mit seiner technischen Bravour über seine ganze Komposition noch irgendeinen kühnen Schatteneffekt werfen, um die Einheitlichkeit des Anblicks entscheidend zu bestimmen; denn der einzige Fehler dieses ausgedehnten Gemäldes ist meiner Ansicht nach die Zerstreuung des Lichtes, wie dies auch in den Werken des Solimena und einiger italienischer Meister des 17. Jahrhunderts der Fall ist.

Betont werden muß, daß Couture diesen herrlichen Palast und diese unzählbare Menschenmenge in einem gewöhnlichen Atelier gemalt hat, ohne genügende Raumausdehnung, ohne hinreichenden Platz zum Zurücktreten, so daß er die dreißig Fuß lange Leinwand gar nicht mit dem Blick umspannen konnte. Jedes große Gemälde muß aus der Entfernung und wie eine Wanddekoration betrachtet werden. Häufig nimmt, was dem Auge in der Nähe als Übertreibung erscheint, andere Werte an unter der Einwirkung der dazwischentretenden Luft, die ja alle Halbtöne neutralisiert und die Konturen verschwimmen läßt. Dieselbe Gestalt ergibt, von der Nähe oder aus der Entfernung betrachtet, ganz verschiedenartige

Farben- oder Formverbindungen. Je nachdem man sich einem Gegenstande nähert oder von ihm entfernt, sieht man, zu höchster Verwunderung manchmal, ganz unerwartete Wirkungen entstehen, oder charakteristische Züge, die vordem stark heraustraten, auf einmal verschwinden. Stets vereinfacht sich die Wirkung auf die Entfernung hin, und das Detail geht unter in der großen formalen Gesamterscheinung. Prüft nur einmal Michelangelos Plastik aus der Nähe; das ist närrisch und unmöglich; es gibt in der Natur keine so heftig verdrehten Schultern, so ungeheure Hüften, solche Gelenke, wie in Bronze gegossen, und solche Augenbrauen, wie Böschungen am Rande einer Höhle; sobald aber der Moses erst auf seinem Postamente thront, sobald die Statue der Nacht an ihrem Platze in dem Grabmal der Medici lagert, sind diese übertriebenen Akzente nicht mehr zu bemerken, und man wird gepackt von der majestätischen Erscheinung des Ganzen. Man darf also bei Figuren großen Maßstabes niemals vor den ausdrucksvollsten Kraftäußerungen und vor jener leidenschaftlichen Formgebärdung zurückschrecken, die auch den großen Malern wie Veronese oder Rubens vertraut und geläufig waren.

Die Inspiration zu seiner Darstellung holte sich Couture aus der sechsten Satire des Juvenal, die Jules Lacroix in farbenglühenden Versen übersetzt hat:

D'où sort-il ce torrent monstrueux de licence?
Jadis un humble toit conservait l'innocence
De la femme latine; et les travaux fréquents,
Les mains qu'endurcissait la laine des Toscans,
Annibal sous nos murs plantant sa javeline,
Et les maris debout sur la porte Colline,
Tout cela dépendait au vice d'approcher.
Mais le vice est venu dans la paix nous chercher:
Le luxe, noir fléau, plus cruel que la guerre,
En s'abattant sur nous, venge toute la terre!
La pauvreté romaine est morte en nos remparts.
Depuis, les sept coteaux ont vu de toutes parts
Descendre les forfaits que la débauche entraîne.
Alors vint Sybaris, cette molle sirène,
Et Rhodes et Milet, fécondes en malheurs,
Et Tarente lascive, au front chargé de fleurs.

Mit Juvenals Textunterlage in der Hand wollen wir nun einmal keine unangebrachte Prüderie affektieren. Es handelte sich darum, die Sittenzustände der römischen Verfallzeit zu malen, und jene wahnsinnige oder trübselige Orgie zu schildern, die alsbald im Christentum untergehen sollte. Gigoux hatte bereits Antonius und Kleopatra nach der Schlacht bei Actium in einem großen, prachtvollen Gemälde dargestellt, an das die Komposition des Coutureschen Bildes einigermaßen erinnert. Der Manier des Plutarch folgend, der in seine Erzählung kluge Reflexionen einfließen läßt, hatte Gigoux in der Ecke seines Schauplatzes ein paar entrüstete Gallier gestellt, als lebendigen Protest zugunsten der kommenden Geschlechter. Ebenso hat Couture zu beiden Seiten seines großen Festgelages, wie zwei glühende Verse von Juvenal,

die Philosophie und die Poesie zur Anschauung gebracht, die trauernden Blickes auf die Ausschweifungen einer fluchbeladenen Welt herabsehen. Dieser kluge Vorbehalt leistet der Moral vollkommen Genüge, so daß auch die allerbedenklichsten Leute diese letzten Römer ruhig betrachten dürfen, die übrigens seit dem 16. Jahrhundert an den Höfen der Päpste und Könige wiederauferstanden sind, ohne daß irgendein Juvenal diesen neuerlichen Verfall mit solchem Schwung gebrandmarkt hätte, wie der Poet des Altertums.

Auf Coutures Gemälde blicken wir in eine ungeheure, nach oben hin offene Halle, die von eleganten korinthischen Säulen getragen wird, zwischen denen sich die Statuen der Heroen wie strenge steinerne Zeugen in die Höhe richten. In der Mitte des Hintergrundes, die ganze Szene beherrschend, Brutus, in ernster Haltung, mit seinem eckigen Schädel; das ist Roms Vergangenheit, die noch mit ihrer Tugend Ruhme ein entartetes Volk überstrahlt; er wirkt hier wie der steinerne Gast, der aber nicht wie der Komthur in der Oper von seinem Piedestal herabsteigen wird, um die Verworfenheit des antiken Don Juan zu strafen; denn die Vorsehung wird sich, anstatt der kalten Hand eines Steinbildes, heißer Sklaven- und Barbarenhände zur Züchtigung bedienen.

Der Kontrast zwischen diesem grandiosen und streng stilisierten Schauplatz und dem Charakter des Treibens, das zwischen goldenen Bechern, Wein-

reben und Blumen, zwischen nackten Buhlerinnen und trunkenen Männern in seiner Torheit dahinrauscht, dieser fühlbare Widerspruch bereitet schon aus der Ferne auf den lebhaften und tiefen Eindruck des Gemäldes selber vor.

In der Mitte der Szene, auf einem Ruhebett, dessen prachtvolle Decken in Unordnung daliegen, hat sich eine weißgekleidete Frau in lässiger Haltung hingestreckt, wie eine Nymphe am Strande des unbegrenzten Meeres träumen mag; aber ihr schönes Antlitz redet von tiefer Müdigkeit und Abstumpfung der erschöpften Sinne. Ihre Glieder, weich in die purpurnen Kissen geschmiegt, runden sich in schwellender Üppigkeit. Ein neben ihr sitzender Mann unterstützt sie und reicht seinen ziselierten Becher einer anderen halbnackten Frau, die duftende Gewürze des Orients hineinschüttet. Diese hat sich erhoben, bietet ihr Profil in vollem Lichte, und strahlt von Schönheit und Frische; ihre linke Hand ruht auf den ambrabraunen Schultern eines jungen Burschen, der sich in diesem Strom von Genüssen wie ein Schwimmer streckt. Als Gegenstück zu dieser Gruppe schaut Vitellius, in der Haltung des Triumphators, der Orgie zu, ohne zu bemerken, daß ein weinlaubbekränztes Mädchen sich an ihn anschmiegt. Der Rücken dieses jungen Weibes modelliert sich in einem durchscheinenden und leichten Halbton wundervoll, obwohl die Farbe kaum das Korn der Leinwand bedeckt.

Hinter diesen drei Hauptpaaren wälzt und bäumt sich eine Menge von Lüstlingen und Bacchanten im Banne der Venus und des großen Gottes, den die heidnische Mythologie zu ihrem Gemahl hätte machen sollen. Da ist ein sinnloses Durcheinander aller Arten von Ausschweifung des Altertums, durch dies Beisammensein geschickt verschleiert; denn die Malerei durfte sich nicht dieselben Kühnheiten erlauben, wie der lateinische Poet. Die gewagteste Episode erinnert nur an einen der berühmten Stiche des Herzog-Regenten von Orléans in den Illustrationen zu „Daphnis und Chloë": das unvollständige Bild ist verfänglich durch die Köpfe — anstatt, wie das schon Boucher in einem seiner Pastellbilder gemacht hatte, verfänglich durch die Füße.

Aber beschreiben lassen sich all die Episoden dieses Bacchanals überhaupt nicht. Rechts ist ein Knabe auf ein Postament geklettert und bietet, am starren Arm der Statue hängend, dem alten Römer die schwankende Schale dar; ein paar Frauen sehen lächelnd zu; ein junges Mädchen, links, mit den über dem Kopf verschränkten Armen, erinnert an die prachtvolle Figur des Neides in Rubens' „Regierung der Königin" im Louvre; und dann die Opfer der Orgie, die von den Sklaven hinausgeschleppt werden, die Erschlafften, die über den umgestürzten Gefäßen einschlafen; all die Gesichter, die hier aufleuchten, dort sich verfinstern; die Kränze von Laub und

Rosen, die sich durch die aufgelösten Haare schlingen oder über Busen schlängeln, die vom Sonnenlicht übergossen werden; der Glanz der Stoffe und Geschmeide, die Figuren mit der Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen, oder die Überfülle des Farbenreichtums überall.

Der Vordergrund, vor dem antiken Ruhebett, wird von ungeheuren Vasen eingenommen, die mit Basreliefs und getriebenen Arbeiten besetzt und mit Blumen behangen sind wie die Tischgäste selbst; und dann von zwei sehr geschickt angebrachten Figuren. Zur Rechten, den Becher schwingend, ein junger Mann in aufrechter Haltung, von rückwärts gesehen, wie Bacchus mit einem Tigerfell umgürtet. Links ein anderer Mann auf dem Teppich ausgestreckt, mit herabhängendem Kopf und welkem Kranze, mit schlaffen Gliedern, die gleich Zweigen einer Trauerweide herabhängen. Diese schwierige Verkürzung ist meisterlich ausgeführt.

Indessen, da ist auch die Moral dieser ergreifenden Satire: der junge Poet, der melancholisch abseits am Fuße einer Säule sitzt, und die beiden edlen Philosophengestalten zur Rechten, die aufrecht, in ihre Mäntel gehüllt, voller Sorge dem Selbstmord des Vaterlandes zuschauen. Die Gruppe dieser beiden Männer mit den Denkerköpfen, an deren schöne Körper die Wollust nicht gerührt hat, ist im erhabensten Stil gezeichnet und mit einem Reichtum und einer Sicherheit ge-

malt, die eines Veronese würdig wären und der kraftvollen Künstler der Renaissance.

Coutures Gemälde ist also ebenso bedeutend durch seine Anordnung, durch seinen Gedankengehalt, und durch den Glanz der Ausführung. Nun ist allerdings möglich, daß Couture an jene Feinheiten der Kontrastierung, an die Dazwischenkunft der Philosophie inmitten der antiken Sittenverderbnis und an die Lehre, die daraus für den Sinn seiner Dichtung hervorgeht, überhaupt nicht gedacht hat. Die Künstler sind häufig erstaunt, was alles die Kritiker in ihren Werken zu entdecken behaupten. Die Kunst folgt der ersten Eingebung, und so entsteht in spontanem Schöpfungsprozeß ein mehr oder weniger vollendetes Bild, das die Kritik nachher im Prozeß der Reflexion analysiert. Schöne Dinge werden meist entdeckt wie geistreiche Worte: durch eine plötzliche Offenbarung, deren man sich erst nachträglich bewußt wird. Wahre Beredtsamkeit braucht ihre Sprache nicht erst zu suchen: sie leiht ihre Stimme dem inneren Genius, der sie belebt und sie regiert. Schöne Verse werden fertig geboren und brauchen nicht erst durch eine künstliche Form zu gehen. Ebenso springen schöne Bilder den bevorzugten Malern gewissermaßen in die Augen. Nichts ist leichter als eine Molièresche Komödie zu machen, — wenn man Molière ist. Und ebenso haben Tizian und Rubens es nicht nötig, im Geiste abstrakte Theorien wiederzu-

käuen, bevor sie ein lebendiges und bedeutsames Bild auf die Leinwand werfen. Wahre Maler schöpfen aus der Fülle der Gesichte, wie wahre Redner aus der Tiefe ihres Busens.

Damit soll freilich keineswegs gesagt sein, daß die Kunst leicht, die Kritik aber schwer sei, dem berühmten Vers zuwider, dessen Richtigkeit immerhin bestritten werden kann. Kunst und Kritik sind beide nicht leicht, und zwar insofern, als beide eine vorgängige Erziehung erfordern und die Gewöhnung an ein besonderes, ihrem Wesen entsprechendes Verfahren. Während die Kunst schöpferisch wirkt, erläutert die Kritik; sie ist der Kunst vertraute Gefährtin, ihr untergeordnet, weil alle Reflexion sich erst nachträglich einstellt, also nach der Leidenschaft selber kommt; aber sie ist bis zu einem gewissen Grade mit dem Genius, der erfindet und verwirklicht, selbst solidarisch, ebenso wie man in der ernsten Metaphysik den Verstand nicht völlig vom Gefühl trennen kann. Wie sich Verstand bei aller künstlerischen Arbeit beteiligt zeigt, so wird es auch in aller hervorragenden Kritik ein wahrhaft poetisches Gefühl geben; ohne dies würde man auf beiden Seiten (in der einen wie in der andern) nur zur Bedeutungslosigkeit und Unfruchtbarkeit gelangen.

Aber das Verfahren kritischer Betrachtung ist durchaus verschieden von dem Verfahren künstlerischen Schaffens. Kritik entspringt dem Vorwalten solcher Fähigkeiten, die ihrer Natur

nach von den künstlerischen Fähigkeiten verschieden sind, obgleich beide viel Verwandtes miteinander haben. Die Kunst ist leidenschaftlich, ausschließlich, während die Kritik ein umfassendes Verständnis erweisen muß. Wenn man an den Kritikern tadelt, daß sie nicht schöpferisch seien, so hat es doch auch niemals einen großen Künstler gegeben, der zugleich ein guter Kritiker gewesen wäre. Die Kunst ist zu individuell, zu unabhängig, zu original, zu hinreißend, als daß sie dem Geiste die Ruhe, die ausgleichende Gerechtigkeit, die Toleranz zugestehen könnte, die für unparteiische Logik unerläßlich sind. Große Maler kennen einander überhaupt nicht in der Malerei; und einsichtige Kritiker sind niemals Maler gewesen; Beweis: Diderot und Lessing. Wie könnte ein originaler Künstler, d. h. also einer, der sich von anderen Künstlern unterscheidet, originale Eigenschaften anerkennen, die seinem eigenen Genius stracks zuwiderlaufen? Ingres soll durchaus nicht in Rubens vernarrt sein, — und dieser hätte ihm zweifellos Gleiches mit Gleichem vergolten.

Diese Betrachtungen haben keinen anderen Zweck, als den inneren Zusammenhang zwischen der Literatur und den Künsten aufzuzeigen. Für die Schriftsteller gibt es nichts Fruchtbareres als das Studium der Malerei. Schöne Bilder sind eine Lehre des schönen Stils. Andererseits aber eröffnet die Ästhetik den Künstlern, die sich kaum um sie kümmern, neue und ungeheure Weiten,

ein Land, dessen Erforschung von unserer modernen Schule allzusehr vernachlässigt worden ist. Und dann: Wie viele hochbegabte Maler haben schon am Beginn ihrer Laufbahn versagt nach einem ruhmvollen Anfang! Wir für unser Teil haben uns niemals über diese flüchtigen Berühmtheiten getäuscht, die bald dem Zauber einer blendenden Malerei zu verdanken waren, bald dem gegenständlichen Interesse, das oftmals das Publikum zur Bewunderung hinreißt.

Coutures Zukunft erscheint uns durch dauerhaftere Gründe gesichert. Der Schöpfer der „Décadence romaine" ist ein Maler, der sein Metier versteht wie die erfahrenen Praktiker, und der mit einer lebhaften Empfänglichkeit ein großzügiges Stilgefühl verbindet. Das Wunderbare an seiner Ausführung ist, abgesehen von dem zeichnerischen Können und der Farbenschönheit, ein entschlossener, freier Pinselstrich, in dem sich nie eine Ermüdung zeigt, der leicht und doch im höchsten Grade kräftig ist. An manchen Stellen dient die kaum überdeckte Leinwand als Grund und als eine Vermittlung der allgemeinen Harmonie. Couture hat einen schwungvollen und glücklichen Augenblick gewählt, um jedes Stück herauszuarbeiten. Vielleicht hat er nur eins zu fürchten: die Verführungen des Erfolges. Indessen, man kann ohne Bangen behaupten, daß dieser „Verfall" seinen Aufstieg entscheiden wird, um jenes schlechte Bonmot eines Freundes des

Schöpfers der „Medusa", im Salon von 1819, nachzuahmen: „Mein lieber Géricault, Sie haben da einen Schiffbruch gemacht, der für Sie keiner sein wird." —

Wir haben Coutures Gemälde enthusiastisch gelobt, indem wir die Vorzüge dieser leichtflüssigen und leuchtenden Malerei aufzeigten, anstatt mit jenem Eifer übelgelaunter Nachbarn nun auch irgendwelche Unvollkommenheiten darin zu suchen. Bewunderung tut dem Geiste wohl; und was uns anbetrifft, so sind wir recht glücklich über die seltenen Gelegenheiten, ein schönes Werk loben zu können. Selbstverständlich, wenn man genötigt wäre, die mehr oder weniger schwachen Einzelheiten einer genaueren Prüfung zu unterziehen, wie Molières Sganarelle gezwungen war, den Arzt zu spielen und Milz und Leber zu befühlen, so könnte man sagen, daß sich in Kopf und Haltung all der Leute da nicht der spezifisch römische Charakter ausprägt, daß man den schönen Typus wiederzufinden wünschte, wie er uns in plastischen Werken und auf Münzen überkommen ist, ferner, daß die Zeichnung ein bißchen allzu rundlich, der Stil zuweilen nicht recht vornehm ist; aber ich frage euch: welche Kompositionen der ganzen modernen Schule, welche Kompositionen unter den großen Gemälden seit Géricaults „Medusa" sind der „Römischen Verfallzeit" vorzuziehen? Eugène Delacroix' Dekorationsmalereien? Ingres' Deckengemälde von Homer? ein

paar Dichtungen von Ary Scheffer? und dann? Wenn man Rousseau, Decamps, Diaz, Meissonier, Dupré, Marilhat und ein paar andere hinzunimmt, wieviel wirklich tüchtige Maler gibt es dann noch unter den Zeitgenossen?

Man sagt, daß die französische Schule heutzutage in der ganzen Welt keine Rivalin besitzt; das sollte uns ein Ansporn sein, sie mit unserer Sympathie zu fördern in ihrem tapferen Kampfe um die gute Sache. Übrigens ist es gar nicht so schwer, wie man glaubt, auch die geheiligten Meisterwerke zu bekritteln. Wenn es nicht eine Frivolität wäre, würde ich mich anheischig machen, in den besten Bildern des alten Museums Fehler nachzuweisen, derart, daß die Halbkenner ihre Zweifel bekommen würden. Aber der unglückselige Hang, alles anzugreifen, was über das Maß des Gewöhnlichen hinausgeht, führt nur zum Skeptizismus, dem schlimmsten von allen Fehlern in der Kunst.

Es gibt eine witzige Anekdote, die Decamps erzählte: In der Zeit des romantischen Fiebers pflegte einer von den Malschülern jedesmal, wenn er das Louvre besucht hatte, zu sagen: „Ich habe die Rafaels wiedergesehen . . ., ich finde sie scheußlich!“ Und wenn man ihn dann fragte, was ihm eigentlich an Rafael mißfiel, so gab er unweigerlich zur Antwort: „Sudelei!“ und man konnte nichts anderes aus ihm herausbekommen.

Bei einem literarischen Diner, das mehrere

unserer größten Romanschriftsteller vereinigte, kühlte man sein Mütchen an Molière, indem man behauptete, er habe seinen Ruhm gestohlen und der „Misanthrop" insonderheit sei ein abscheuliches Stück; darüber kam ein berühmter Dichter zu, dessen gebietendes Ansehen für die Plejade maßgebend war. Als man ihn darüber um seine Meinung fragte, antwortete der erlauchte Poet mit honigsüßem Tone: „Abscheulich? — nein —; aber langweilig ist das Stück, und schlecht geschrieben." Nun — das heißt denn doch die Szene zwischen dem Marquis und den Zierpuppen in der „Critique de l'École des Femmes" erneuern.

Solche Gassenbubenstreiche — daß ich dies Wort gebrauche — vermögen Rafael und Molière nicht zu berühren. Racine hat sich auch manches der Art gefallen lassen müssen, und ebenso Velazquez, Rubens, Watteau, Prudhon, Eugène Delacroix.

Couture steht zwar nicht auf solcher Höhe, darf aber kühnlich all den mißgünstigen und blinden Kritikern Trotz bieten, und seine römischen Frauen werden sich deswegen im Luxembourg keineswegs schlechter ausnehmen.

(1848. I. 421—434.)

Die Porträts von Couture bilden einen vollkommenen Gegensatz zu Lehmanns Malerei. Couture steht in seinen Porträts dem vlämischen Na-

turalismus näher als der germanischen Philosophie. Dieser geschickte Praktikus geht kühn, ein wenig ungestüm sogar darauf los, und nimmt gewissermaßen das Bildnis im Sturm, so wie es sich ihm beim ersten Anblick darbietet, just in der Haltung, in welcher er sein Modell im Augenblick gerade überrascht, unter dem Sonnenstrahl, der es gerade beleuchtet. Da, seht ihn in seiner ungekünstelten Pose, die linke Hand ganz einfach in der Hosentasche, die Rechte auf einen Tisch gestützt, mit dem frischen, sorglosen Gesicht, den roten Lippen und dem ruhigen Auge. Die Fleischtöne sind einer von Gesundheit strotzenden Natur entnommen; die Kleider sind ohne jede Klügelei in schöner gedämpfter Farbe gemalt, die das Gesicht nicht beeinträchtigt. Der Hintergrund ist in einem schönen Grün gehalten, mit Bister und Grau überzogen. Das Ganze ist nicht sonderlich charakteristisch, aber man kann doch nicht jeden Tag die venezianischen Patrizier oder die spanischen Granden vor sich posieren lassen.

Das Frauenporträt von Couture trägt auch nicht den Stempel des heroischen und stolzen Kastengeistes. Eine kluge, regelmäßige Erscheinung ist es, ganz einfach in einen dunkeln Shawl gehüllt. Der Kopf ist gut modelliert, und das Ganze ist schön in der Farbe.

(1847. I. 486.)

Cabanel

Cabanel hat den großen Rompreis, und zweifellos deshalb hat er seine „Nymphe, von einem Faun entführt“ gemalt.

Cabanel hat wenigstens Geschmack und vornehmes Empfinden. Ein annehmbarer Maler aus schlechter Schule. Die Gruppe der Entführung der Nymphe ist gut arrangiert; sie erinnert an eine Marmorgruppe im Tuileriengarten. Es finden sich recht feine Fleischtöne am Oberkörper und an den Hüften der Nymphe, die sich gegen eine harmonische, mit breitem Pinsel gemalte Landschaft abhebt. Aber der Gesamteindruck ist überall schwach; wollte man Analogien für diese Malerei finden, so brauchte man nirgends anders zu suchen, als in der französischen Schule des 18. Jahrhunderts, im Gefolge von François Lemoyne oder der Coypel.

Die „Magdalena“ — was für ein Übergang — ist eine Nachahmung Ary Scheffers, und in gewissem Sinne auch der Bolognesen zur Zeit des Guido Reni. Die Arme und Hände sind unbestimmt gezeichnet und die Farbe geht nicht über Aquarellton hinaus.

„Der Florentiner Dichter“, ein hübsches Genrebildchen: zwei elegant und geschlossen gezeichnete Personen, mit einer gewissen Intensität in der Farbe.

Als Porträtmaler ist Cabanel sicher der beste im Salon. Freilich, Männerporträts gelingen ihm kaum, nach seinem großen Porträt in ganzer Figur zu urteilen, das im Mittelsaal ausgestellt ist. Darin übertrifft er kaum Herrn Flandrin. Aber seine beiden Frauenporträts, die zu beiden Seiten der „Nymphe" ausgestellt sind, haben etwas sehr Vornehmes. Weder Flandrin, Hébert, noch Dubufe könnten das leisten.

Das Porträt der Frau W. R., wie ich glaube einer vornehmen Schottin, ist ein Kniestück in aufrechter Haltung. Es hat etwas von den prächtigen Porträts englischer Schule, in denen manchmal der Anputz die Bedeutung des Kopfes beeinträchtigt. Aber die Gesamthaltung ist von auserlesenem Geschmack. Das Porträt der Madame J. P., der Gattin eines berühmten Bankiers, hat viel mehr Charakter, und zweifellos hat das Modell den Maler genötigt, durch genaue Wiedergabe der Züge auch Tiefe des Ausdrucks anzustreben. Der Kopf ist prachtvoll, und, was selten vorkommt, Arme und Hände sind gut gezeichnet. Bedauerlich ist nur, daß die Farbe der nachlässig über die Schulter geworfenen Schärpe nicht zu dem Ton des Sofas paßt, auf dem die Dame sitzt, und daß der Hintergrund nicht neutral genug ist und sich zu sehr vordrängt.

Cabanel hat mit viel Vornehmheit das Porträt der Mme. Isaac Pereire gezeichnet. Einfache und exakte Zeichnung bedeuten in unserer gegenwär-

tigen Schule eine ganz besondere Seltenheit. Seht euch einmal die Arme der Mlle. Madeleine Brohan auf dem Porträt von Baudry an, oder die Knie der Phryne! Mit der peinlichen Gewissenhaftigkeit in der Anlage des Konturs verbindet Cabanel ein starkes Interesse an der inneren Zeichnung, der Modellierung, ohne welche die reinsten Linien die Form nicht entschieden ausdrücken können. Das Porträt der Mme. Pereire zeigt außerdem eine charakteristische, durchaus individuelle Physiognomie; es liegt nicht die typische Allerweltsähnlichkeit darin, wie bei dem größten Teil der schönen Damen, die sich von den Modemalern stereotypieren ließen. (1861. II. 28—29. 138.)

Cabanel hat ein Porträt der Vicomtesse de Ganey ausgestellt. Sie steht aufrecht nach links gewandt, Kniestück. Die nackten Arme liegen abwärtshängend auf dem Kleid, die Hände sind vorn gefaltet. Die abfallende Linie des Halses und der Schultern, die Verlängerung der Arme und Hände sind unmöglich und unnatürlich gezeichnet. Das weit ausgeschnittene Kleid in violettem Sammet stößt unharmonisch gegen einen Hintergrund von gelblichem Tapetenstoff, aber der wiederum nach vorn gewandte Kopf hat sehr feine Züge: bewegliche Nasenflügel, einen gut gezeichneten Mund. Köstlich sind die Halbtöne, welche die Modellie-

rung des Gesichts ausmachen. Wenn man diesen Kopf für sich in ein ovales Medaillon einrahmte, so würde das sehr vornehm wirken.

(1865. III. 168).

Baudry

Nach Gérôme und Meissonier scheint Baudry den größten Erfolg zu haben. Er hat acht Bilder ausgestellt: „Charlotte Corday" nach der Ermordung Marats, zwei Skizzen zu den im Salon der Comtesse de Nadaillac ausgeführten Dekorationen und fünf Porträts.

Von Baudry sind zwei Gemälde im Luxembourg. Decamps hat nie halb so viel Glück gehabt. Heutzutage geht alles schneller als „ehedem". Es scheint, daß er sofort nach seiner Rückkehr von Rom, wo er als Stipendiat gewesen, in der öffentlichen Meinung Anklang gefunden hat. Sollten seine früheren Bilder besser gewesen sein als die im Salon? Das ist doch nicht wahrscheinlich. Der Mensch bleibt in der Kunst, wie in allen Dingen, von Anfang bis zu Ende derselbe. Was er in einem Augenblicke seiner Existenz ist, das ist er im Grunde immer, wenn man auch unter dem Mikroskop Abweichungen im Einzelnen entdecken mag. Ich glaube, Baudry würde sehr einverstanden damit sein, wenn er nach seiner Ausstellung von 1861 beurteilt würde. Da zeigt er

sich in der „Charlotte Corday“ als Historienmaler, gibt in der „Kybele“ und der „Amphitrite“ Mythologie, und dann besonders eine Reihe von Porträts.

Die Komposition der „Charlotte Corday“ dürfte schwerlich mit dem traditionellen Charakterbilde übereinstimmen. Aus der fanatischen Heldin nach Corneilles Art hat der Künstler eine kleine Grisette gemacht, die zähneknirschend in einer Ecke hockt, die kleine Stirn in Falten zieht und das Fäustchen ballt. So tritt sie weder in den amtlichen Berichten der Zeit auf, noch bei den Geschichtschreibern, sondern stolz und gerade, ruhig und nachdenklich. Denn sie war der Überzeugung, eine schöne Tat vollbracht zu haben. Das Opfer liegt in der anderen Ecke, scheinbar ausgestreckt in einer Badewanne, die nicht einen Fuß lang ist; und dieser Verkürzungsversuch hat alles außer Verhältnis gebracht. Aus der zu kurzen Badewanne kommt ein riesenhafter Arm heraus. Man versteht überhaupt nichts an dieser Figur Marats; der Oberkörper ist übertrieben, das übrige vollkommen verfehlt. Neben diesen Mißgriffen in der allgemeinen Anordnung des Bildes, neben dem Versehen in der Perspektive und der Abstufung des Lichtes, wie des damit zusammenhängenden Mangels malerischer Wirkung, ist es verwunderlich, daß der Maler mit einer so dürftigen und schwachen Ausführung sich an lebensgroße Figuren gewagt hat. Das mag für eine Puppe gelten,

wenn sie nur so groß ist, daß man sie in die Hand nehmen kann. Aber bei Figuren in normalen Proportionen sind fester Knochenbau, richtige Zeichnung, Modellierung und Farbe unbedingt erforderlich: denn gerade die richtige Verteilung der Lichter, Halbtöne und Schatten gibt den Körpern und allen Gegenständen die Rundung. Das Bild der Charlotte Corday sieht aus wie ein kleiner Ausschnitt von blaß bemaltem Papier, der mit einer Nadel flach an der Täfelung befestigt ist.

Die „Kybele" und die „Amphitrite", die, in großem Format ausgeführt, sich im Besitz der Mme. de Nadaillac befinden, suchen Erinnerungen an die Italiener der Renaissance zu wecken. Nackte Frauen, die in gezierten Stellungen daliegen, von kleinen Genien umgeben. Ihre Formen sind kaum in den Hauptumrissen festgehalten. Nichts als simple Skizzen. Ja, aber gerade in den Skizzen verrät sich das Können des Zeichners. In Michelangelos und Rafaels, in Tizians und Rembrandts Zeichnungen verschwindet manchmal der Verlauf einer Linie an gewissen mittleren Punkten und läßt durch die beiden Endpunkte erraten, was dazwischen liegt, z. B. in den Fleischpartien; hingegen sind die Gelenke und Gliedmaßen immer durch entscheidende Betonung der Form scharf bezeichnet. Von Michelangelo gibt es Zeichnungen nach dem Modell, in denen der ganze Arm nur durch drei unentbehrliche Verbindungsstellen an-

gedeutet wird, nämlich die Fassung der Schulter am Rumpf, den Winkel des Ellbogens und den Ansatz des Handgelenks. Und dennoch fehlt nichts. Die Meister lassen gern Unnützes und Nebensächliches weg, weil sie sich bemühen, den wesentlichen Charakter des darzustellenden Bildes hervorzuheben.

Mit den Porträts ist es traurig bestellt: Guizot, Baron Charles Dupin, Marquis de F., Mlle. Madeleine Brohan, und ein kleiner nackter Knabe „als kleiner Johannes". Man meint, daß sie mit Mehl gemalt sind, das erst in Wasser verdünnt wurde. Und doch hat Guizot einen schönen Greisenkopf, und Mlle. Madeleine Brohan soll sehr schön sein. (1861. II. 22—24.)

Cabanel und Baudry

Die „Venus" von Cabanel und die „Venus" von Baudry, die eine von vorn, die andere vom Rücken gesehen, sind alle beide als Gegenstücke für die Tuilerien angekauft. Beide werden von bläulichen Wellen geliebkost. Amaury Duval hat eine dritte Venus gemalt, die sich in aufrechter Haltung vom Himmel abzeichnet. Eine nackte Frau, drei nackte Frauen, wer dächte da nicht an die „Drei Grazien" Rafaels, an die drei Göttinnen des „Paris-Urteils" von Rubens, an die Venus-, Danaë-, Antiopegestalten Correggios und Tizians! Seien

wir doch etwas heidnisch in der Malerei. Der Papst, dem wir hienieden weltlichen Schutz gewähren, wird uns gewiß seinen geistlichen Schutz angedeihen lassen.

Das Heidentum dieser Maler ist übrigens keineswegs unanständig, und diese hüllenlosen Gestalten haben nichts vom natürlichen Weibe an sich, noch von dem Weibe, das etwa von Wollust träumt. Weder Haut und Knochen, noch Fleisch und Blut. Seidenfutterale, die der Wind aufbläht. Mit Recht findet man, daß die Venus von Milo keusch sei: und doch fordert sie zur Liebe heraus durch das Gefühl der Schönheit. Man kann die Aphroditen Tizians unkeusch finden mit ihrer vollen und festen Modellierung, die uns verlockt sie zu berühren, und mit ihrer goldgelben, warmen Haut; hat nicht das ehrbare Museum zu Madrid es sich lange Zeit versagt, sie im vollen Lichte auszustellen? Aber unsere Pariser Aphroditen haben nicht einmal diese Anziehungskraft der Wirklichkeitstreue. Es sind harmlose Phantome wie die papiernen Nymphen, die auf den Wandverkleidungen der Cafés kleben. Man könnte rosig kolorierte Steindrucke davon machen für die kleinen Boudoirs der Breda street.

Über der „Venus" von Cabanel flattern Amoretten, wie Schmetterlinge um eine Blume. Neben Baudrys „Venus" klaffen perlmutterfarbene Muscheln, die mit dieser „Perle" aus dem Meere wetteifern. Denn das Gemälde ist benannt: „Die

Perle und die Woge", ein hübscher Titel, der, wie der Katalog verzeichnet, einer persischen Fabel entlehnt ist, und dessen anspruchsvoller Charakter gar wohl mit der Manier des Malers übereinstimmt. Dieses Weib, diese Perle — denn die Metapher des Titels versetzt das Weib ja in die Klasse der Muscheln — diese schaumgeborene Venus Baudrys hat nicht eben die Frische der Erscheinung eines Wesens, — eines Gegenstandes — der aus der Tiefe des Ozeans emportaucht. Die Fülle ihres Leibes fällt schlaff zusammen, anstatt sich in den Sand einzudrücken, die Flut zurückzudämmen und zum Himmel emporzudräuen. Eine falsche Perle. Eine echte Perle wird nicht platt am Ufer, sondern prägt ihm lastend die Spur ihres zierlichen, festen Ovales auf. Aber „die Perle der Frauen", wie die klassischen Wörterbücher sagen, ist selten in den Ateliers und überall.

Cabanel und Baudry haben 1849 und 1850 die „grands prix de Rome" gehabt, und damit rangieren ihre Talente außerhalb der wahrhaft modernen und originalen Bestrebungen.

Wenn man fünfzehn Jahre lang in der École des Beaux-arts zu Paris und in der Villa Medici zu Rom eingeschlossen gewesen ist, vermag selbst der lebhafteste Charakter unter dem beständigen Zwang alter Professoren, veralteter Vorbilder, veralteten Herkommens und veralteter Theorien seine Unabhängigkeit nicht zu bewahren. Die Künstler, denen unsere Epoche ihre Berühmtheit verdankt,

sind schlechterdings niemals durch jene Schule gegangen: weder Géricault, noch Ary Scheffer, noch Decamps, noch Delacroix oder Rousseau, noch etwa irgendeiner von denen, die das 19. Jahrhundert repräsentieren werden. Es ist zu beachten, daß Flandrin ebenfalls den „grand prix de Rome" hat (1832), ebenso Hébert (1839), Gustave-Rudolphe Boulanger (1849), Bouguereau (1850) und einige andere mehr.

Diese römische — fremde — Plejade bildet eine höchst geschlossene und solidarische Gilde, die natürlich von der Regierung, von der offiziellen Welt und ihrem näheren Umkreis gestützt wird. Vermöge dieses wechselseitigen Verhältnisses und dieses konzentrischen Bestrebens ist es ihr nicht schwer geworden, zu der Stufe des Erfolges emporzusteigen, die den Parnaß und den Sinai unserer Zeit darstellt. Die ihr angehören sind niemals wie Delacroix, Decamps, Rousseau, Dupré, Diaz, Corot, Barye, Préault, und so viele andere, die systematisch von den öffentlichen Ausstellungen ausgeschlossen waren, den Beleidigungen der Jury und der offiziellen Gewalten, noch der Geringschätzung der Hammelherde, die in Frankreich stets dem Impuls von oben gehorcht, ausgesetzt gewesen. Von der Regierung protegiert, gewannen sie im ersten Anlauf die Gunst der Menge.

Man kann jedoch, trotz der gegenwärtig herrschenden Gleichgültigkeit gegen die Künste, in der Malerei schon zwei feindliche Strömungen be-

obachten, die, verschiedenen Zielen zusteuernd, den heißen Kampf der Klassiker und Romantiker, oder, wenn man so will, der Konservativen und der Neuerer, der Tradition und der Ursprünglichkeit fortsetzen werden. Haben wir nicht auf der einen Seite diese Römer der Verfallzeit, die raffinierten Nachbeter toter Ideen und Stilarten, und auf der anderen Seite diese naiven Barbaren, die sich auf der Suche nach dem Leben und der Wirklichkeit befinden? Hersent, Heim und die anderen Klassiker, von denen wir sogar die Namen vergessen haben, sind von Eugène Delacroix und Decamps verdunkelt worden; Bidault und Bertin von Théodore Rousseau und Dupré. Unmöglich ist es nicht, daß die Neu-Römer und die Neu-Griechen gar bald vor den Wilden und den Bauern verschwinden werden.

Cabanel und Baudry haben ihren Venusbildern jeder zwei Porträts hinzugefügt. Cabanels Porträt der Comtesse de Clermont-Tonnerre ist recht vornehm, seine „Jugendliche Florentinerin" reizvoll. Baudrys Frauenbildnis ist fein in der Physiognomie und einfach in der Wirkung; aber sein Männerporträt ist in einer verzerrten Manier gemalt, die das Auge beleidigt. (1863. II. 373 ff.)

Baudry soll ein intelligenter und vornehmer Mensch sein. Ich glaube das sehr gern und bin gewiß, daß die Unfähigkeit der Künstler vor allem

dem gegenwärtigen Leben zuzuschreiben ist. Wer begünstigt denn die mythologische und die mystische Kunst, die Ödipus und die Aphroditen, oder die Madonnen und die Heiligen in Ekstase? Doch diejenigen, die ein Interesse daran haben, daß die Kunst nichts bedeutet und an modernes Trachten und Streben nur ja nicht rührt. Wer begünstigt die Nymphen und die galanten Pompadourszenen? Der Jockey-Club und der Boulevard Italien. Und wer kauft diese Bilder? Höflinge, Börsenparvenüs und adelige Lebemänner.

Baudrys „Diana" zeigt ebenso wie seine „Perle" im Salon von 1863, daß es ihm auf die Darstellung wollüstiger Schönheit ankommt. Er findet mit dieser „Diana" und der aphrodisischen „Perle" mehr Gefallen als mit seiner „Charlotte Corday" im Salon von 1861. Er hat nicht genug Tiefe, und zeichnet zu schwächlich, als daß er sich an historischen Kompositionen und Charakterschilderungen versuchen dürfte. Aber für den ungefähr erhaschten Anblick von Frauen in graziöser Haltung bringt er einen gewissen Zauber der Bewegung und der Farbe mit.

Er hat für seine Diana jene bei den Bildhauern sehr beliebte Stellung gewählt, in der die Arme über den Kopf gestreckt sind, so daß vom Handgelenk und vom Elnbogen aus bis zum Fußknöchel eine lange Schlangenlinie läuft, mit leisen Krümmungen unter der Achselhöhle, an den Hüften entlang und an der Kniekehle. Von den

griechischen Bildhauern bis zu Pradier, von der badenden Liebesgöttin Tizians, die ihr goldenes Haar zusammenbindet, bis zu Eugène Delacroix' Odalisken ist dieses Motiv immer erfolgreich gewesen. Die Natur hat nichts Schöneres zu bieten, als das aufrecht stehende Weib, das sich in seiner ganzen Höhe emporreckt, oder als das liegende Weib in seiner vollen horizontalen Ausdehnung.

Auf dem rechten Beine ruhend, während das linke in unglücklicher Verkürzung einwärts gebogen ist, den Kopf zurückgeworfen und die Arme über den Kopf gestreckt, wie um einen Pfeil abzuwehren, den ein umherflatternder Amor eben gegen sie abgeschossen hat, zeigt die keusche Diana ihren jugendlichen, zart in Perlmuttertönen modellierten Busen. Aber wie unrichtig ist die Zeichnung gerade an den Stellen, die vor allem Kenntnis erfordern. Die Hände und Füße sitzen nicht fest am Körper. Unter dem Fleisch sind keine Knochen. Die Form ist leer. Eine gesuchte Anmut, ein flinker, gewandter Pinselstrich, ein durchsichtiges Kolorit vermögen jene Mängel in der Ausführung nicht hinreichend aufzuwiegen.

Baudry wäre vielleicht ein ausgezeichneter Maler, wenn er sich nicht ehrgeizig um das bemühte, was seine Freunde den „Stil" und das „Ideal" nennen, und wenn er auf kleinen Leinwandflächen unbefangen die Natur wiedergäbe; denn das kleine Porträt des Herrn Ambroise B..., Brustbild auf grünlichem Hintergrund, in der Ton-

art Holbeins und Clouets gehalten, ist köstlich; an Feinheit der Pinselführung, an Zartheit in der Farbengebung, an Anmut des Gesichtsausdruckes ähnelt es in der Tat den kleinen Wundern Clouets, ohne freilich dessen so einzigartige Festigkeit in einer Malerei aufzuweisen, die den leichten, durchsichtigen Charakter des Aquarells bewahrt.

(1865. III. 206 ff.)

XI.

Meissonier und Gérôme

Meissonier

Meissonier sucht das kleinste mögliche Format, er setzt eine oder zwei mikroskopische Figuren hinein, die doch alle Vorzüge der Farbe, des Ausdrucks und des Lebens besitzen. Er hat drei Bilder von erlesener Feinheit ausgestellt: einen „Jungen Mann, der sitzend Zeichnungen betrachtet"; er hat ein charmantes kleines Beinkleid in Perlgrau und einen Rock von derselben Farbe an; vor ihm auf einem Tisch sind Bücher und Statuetten. Dann ein „Corps de garde", eine Gruppe von einigen Soldaten, die auf einer Trommel Würfel spielen; die Farbe ist kräftiger, doch nicht minder richtig als in den andern kleinen Intérieurs. Endlich eine „Partie Piquet" zwischen zwei Männern, die im Profil einander gegenübersitzen; die Köpfe sind außerordentlich geistvoll, und der Mann zur Rechten ist in jenes zarte Rosa gekleidet, das man auf den Pastellen von Boucher bewundert. (1845. I. 119.)

Meissonier hat fünf Bilder ausgestellt: einen „Maler", einen „Musikanten", einen „Hufschmied", das Porträt des Herrn Fould und das der Frau H. T. Der Katalog gibt sogar ein sechstes an, „Der Kaiser bei Solferino"; aber dieses „Blatt Geschichte" ist noch nicht im Salon erschienen.

Ein glücklicher Mensch, dieser Meissonier! Seit zwanzig Jahren sind sein Ruhm und sein Vermögen beständig gewachsen. Er ist der am meisten gesuchte und am besten bezahlte von den modernen Malern. Von den alten Meistern kommt ihm höchstens Gerard Dou an Börsenwert gleich. Rembrandt steht nicht so hoch im Kurs. — Nun, das ist ganz bestimmt zu viel.

Auf dem Bilde „Der Maler" sind vier Personen; ich weiß nicht, ob es gerade dieses ist, das soeben für 40000 Frcs. verkauft wurde; 10000 Frcs. für jedes von diesen kleinen Herrchen im perlgrauen Rock. Warum denn nur macht sich Meissonier nicht daran, zeitgenössische Intérieurs zu malen? Das wäre doch ein annehmbarer Vorschlag für ihn, und es würde seinem für die Zukunft schon etwas ältlich gewordenen Talent vielleicht einige neue Züge verleihen. Er würde so, durch unmittelbare Studien nach der Natur, gewisse Wirklichkeitsakzente wiedererlangen, die er verloren hat. Wenn man solange nach kleinen Gliederpuppen malt, die man sich selber zurechtstutzt, so hat man schließlich gar kein Variationsvermögen mehr. Nur die ewig wechselnde Natur

erneuert ohne Unterlaß den Anblick der Dinge und die Eindrücke der Künstler. Wenn ich Meissonier wäre, so würde ich mir meine Freunde zum déjeuner nach Pontoise einladen; ich würde all meine seidenen Höschen und all die Schnurrpfeifereien à la Pompadour verbrennen, ein Trinkgelage veranstalten und während der Zecherei eine Gruppe von Rauchern aus dem 19. Jahrhundert malen, die als ebenso malerisch erfunden werden dürften, wie die Marquis, Abbés und anderen niedlichen Gliederpuppen aus der Zeit Ludwigs XV.

Fast allen unseren heutigen Malern fehlt die Liebe zur Natur. Der wahre Künstler ist derjenige, welcher sieht und fühlt. Und wenn man ordentlich gesehen und tief empfunden hat, dann fällt das Malen nicht allzu schwer. Aber anstatt die gewaltige, uns umgebende Natur zu betrachten, machen die Maler — fast ohne Ausnahme — die Augen zu, stützen ihre Denkerstirn mit fieberiger Hand und sagen sich, im Düster der Reflexion: „Was könnte man wohl machen, um das Allerbeste zusammenzufassen? Manche haben Homer oder Dante, andere Shakespeare oder Goethe übertragen. Jene haben aus den antiken Überlieferungen geschöpft, diese aus den Traditionen des Mittelalters. Mein Gott, mein Gott, was soll man machen?“ — Und so nimmt der eine den Samson wieder her, der andere den Alkibiades, dieser eine Bacchantin, jener eine Nymphe, der eine Charlotte

Corday, der andere Marie-Antoinette. — Aber einer, der mal ganz einfach sich auf eine Boulevardbank in die Sonne legte und die Augen aufmachte, der würde viel eher einen prächtigen Gedanken für ein Bild mit heimbringen, als diese Leute, die den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Es ist ja schon so oft mit Bezug auf Theater und Literatur gesagt worden, daß keine Epoche dramatischer, abwechslungsreicher, malerischer war, als die unsrige. Es gibt zunächst sonderbarere Köpfe, als ehedem. Heutzutage stehen tausend Gründe dafür, daß man Nasen hat, wie sie noch nicht dagewesen sind; denn tausend unvermutete Fäden dehnen und beeinflussen die Physiognomien in jeder Beziehung. O, welch günstige Zeit für die Sittenmaler, für Leute, die sich in die Komödie der Menschheit vertiefen, für Rabelais oder für Jan Steen!

Meissonier würde zweifellos zaudern, sein kleines, verstaubtes Boudoir zu verlassen, um sich auf das bewegte Theater der zeitgenössischen Komödie zu stürzen. Es ist eben bequemer, einen kleinen „Musikanten" zu machen, der auf seinem Instrument herumkratzt. Leider ist das Bild in der Farbe nicht sonderlich gelungen.

Die kleinen Figuren des „Hufschmieds" muß man als wahre Wunder ansehen; sie sind vielleicht nicht viel mehr als zwei Millimeter hoch. Adriaen van de Velde hat noch kleinere gemalt, die aber als Ganzes und in den Einzelheiten besser

sind. Besonders in der Schule der primitiven Vlamen, bei van Eyck, van der Weyden und Memling, muß man diese kaum wahrnehmbaren Gestalten bewundern, die trotzdem wie lebensgroße Figuren aufgebaut sind.

Das Porträt von Louis Fould ist ein wirkliches Bild: ein Intérieur mit dem reichsten Zubehör, der ganzen Sammlung von Kunstgegenständen, die im letzten Winter verkauft worden ist; und inmitten dieser Schätze steht ein Mann im Schlafrock, mit runden, kränklichen Formen, und hält irgendein Meisterwerk in den verunstalteten Händen. Man muß wohl annehmen, daß diese Persönlichkeit dem Talent des Malers nicht günstig war, und dieses Bild würde sich nicht für 100 Frcs. verkaufen, wenn man die Signatur beseitigte und seine Überlieferung vergessen könnte.

Das Porträt der Frau T. halten wir für das beste Gemälde Meissoniers im Salon. Diese liebenswürdige Frau mit dem leuchtenden Haar ist als Brustbild gemalt; die Hände hat sie vorn übereinander gelegt. Der Kopf, beinahe en face, wird von dem schönsten roten Haar beschienen, das einen außergewöhnlich vornehmen, englischen Ton hat. Ich habe ladies mit solcher Haarfarbe im Gefolge der Königin von England gesehen, als sie an einem fürchterlichen Regentage mit einem ganzen Schwarm vornehmer Damen die Ausstellung zu Manchester besichtigte. Die Pariser wissen sicher, wer diese schöne Frau H. T. ist.

Ich wünsche ihr, daß sie noch lange ihre unvergleichliche Hautfarbe behalten möge, die so wunderbar mit der Farbe ihres Haares harmoniert.

Obgleich diese fünf Meissoniers nur wenig Raum auf dem Getäfel der Ausstellung einnehmen, ziehen sie doch eine Menge Leute an, und man muß Queue stehen, ehe man an sie herantreten kann. (1861. II. 9ff.)

Meissonier ist gegenwärtig sicher der berühmteste von den zeitgenössischen französischen Malern, und seine kleinen Gemälde werden auch in Zukunft gleich den Bildern all der köstlichen Meister wie Gerard Dou, Slingeland u. a. ihre Geltung behalten. Wer aber hätte gedacht, daß Meissoniers Talent sich jemals zu solch epischer Malerei berufen fühlen würde: der „Rückzug aus Rußland" und die „Schlacht von Solferino"?

Wohin ist es mit der historischen und dramatischen Malerei gekommen, daß die Häupter der französischen Gesellschaft, wenn sie die Großtaten ihrer Dynastie verherrlichen und bildlich verewigen wollen, zu ihrem Interpreten den zartsinnigsten Miniaturmaler erwählen, einen Mann, der ungeheuer geschickt ist, wenn es sich darum handelt, ein Männchen, das in einem Buche blättert oder die Flöte spielt, in einem Zimmerchen darzustellen?

Der Maler der „Pestkranken von Jaffa" hätte

vielleicht eine erschöpfende Darstellung des Rückzuges aus Rußland, dieser Schlußepisode eines großen Zusammenbruchs, geschaffen. — Da kommen sie gezogen, im Abendscheine, durch aufgeweichten Schmutz und Schnee stampfend, sie, die die anderen dahin geführt hatten, wo so viele gefallen sind! Noch haben sie die Möglichkeit, nicht selbst auch zurückzubleiben! Welch ein Trauerzug! Vorn der Heerführer, ganz allein, mit gesenktem Haupte, die dünnen Lippen in den Mundwinkeln tief zu dem starkknochigen Kinn herabgezogen. Gesicht und Mantel bleiern grau, wie der Himmel. Dann die Gefährten des Helden, in reichlich schlechter Verfassung, in dumpfer Resignation zu zwei und zwei vorwärtstrottend. Ein Alter ist auf seinem Gaule eingeschlafen, sein Kopf schwankt bei jedem Schritt. Ein anderer blickt stumpfsinnig auf einen Tschako und ein paar unkenntliche, unförmliche, halb vom Schnee begrabene Überreste; denn es sind schon Flüchtlingsscharen durch diese weiße Wüste den Weg nach Frankreich gezogen, — nur wenige werden dorthin gelangen.

Meissonier, der ein kluger Mann ist, hat das richtige Gefühl für die Komposition des Gegenstandes gehabt, den man von ihm verlangte. Aber wie soll man auf einem offiziell bestellten Bilde, das notwendigerweise apologetischen Inhaltes sein muß, den wahren Sinn des Dramas zum Ausdruck bringen?

Welch ein Bild war daraus zu machen! Das Größenmaß tut dabei sicherlich nichts zur Sache, und ich vermute, daß ein Künstler wie Rembrandt ein schreckliches Gemälde daraus gemacht haben würde, mit Figürchen sogar, nicht größer als seine kleinen Philosophen im Louvre.

Charlet hat einmal den „Rückzug aus Rußland" gemalt; das Bild war in der letzten Zeit der Regierung Louis-Philippes ausgestellt. Da er einfach für die Öffentlichkeit arbeitete, so hatte er die patriotische Seite seines Vorwurfes gewählt, und sein Bild erweckte Gedanken wie etwa: „Die braven Kerls! Wie glorreich ist das! Aber trotzdem auch wie traurig, daß man sie so umkommen läßt!"

Meissoniers Gemälde läßt an ein Klagelied denken, obwohl der Künstler an ein Heldengedicht hätte denken sollen. Möglich, daß das Bild, in Steindruck übertragen und vom comité du colportage herausgegeben, ungemein populär werden würde.

Auch malerisch bringt es kein glückliches Ergebnis, und, um das Unglück voll zu machen, ist dieses trübe und unbestimmte Bild zwischen einen Corot in ganz silberigem Ton und einen Rousseau von außerordentlichem Kolorit gehängt.

Alle malerischen Schwierigkeiten waren in einem solchen Gegenstande vereinigt, und es ist nicht zu verwundern, daß Meissonier sie nicht bewältigt hat. Die Köpfe, vor allem derjenige der

Hauptperson, neigen ein wenig nach dem Stile hin, den Daumier vertritt. Die Pferde halten sich nicht auf ihren Beinen, und der Schimmel des Kaisers scheint mit süßer Milch gemalt zu sein. Diese Gruppe von Reitern, die in langem Zuge daherkommen sollen, ist zu einem einzigen Haufen zusammengeballt. Keinerlei Abstufung des Lichtes, die jede Figur an ihren richtigen Platz stellte. Die Letzten sind gerade so nahe wie die Vordersten: warum sind sie kleiner? Rechts von dem kaiserlichen Zuge bemerkt man eine Menge mikroskopisch kleiner Gestalten, gewiß ein Regiment, das ebenfalls die Heimat wieder zu erreichen sucht; aber die Entfernung, welche sie von der Hauptgruppe trennt, ist durch keine Terrainperspektive gerechtfertigt. Landschaft, Erde und Himmel bilden hier kein Milieu, in dem sich menschliches Leben entfalten könnte. Der Boden sieht aus wie eine weiße Wollstrickerei, und das Ganze erweckt den Gedanken an eine kleine Insektenschar, die sich in einem Spinnengewebe verfangen hat.

Das andere Gemälde von Meissonier erinnert an die feinen Aquarelle von Eugène Lami oder sogar an die kleinen Gouachemalereien von Swebach und an jene wunderbaren Glasbildchen, die die Deckel der reichgeschmückten Tabatièren zieren. Meissonier hat eine Zartheit in der Pinselführung, die von keinem anderen Künstler, in keiner Schule und zu keiner Zeit übertroffen wird.

Aber dieser übertriebene Vorzug bringt zweifellos eine gänzliche Unfähigkeit mit sich, Gegenstände zu behandeln, wo Großzügigkeit und Männlichkeit unentbehrlich sind. Ein toter Soldat auf dem Schlachtfelde dürfte nicht mit demselben Pinsel gemalt werden, wie ein seidenes Kleid. Ein Reiterstandbild muß andere Akzente haben, als eine kleine Schäferin auf dem Sockel einer Stutzuhr.

Die Künstler, die es verstanden haben, unabhängig von dem Größenmaß des Kunstwerkes den Figuren und Gegenständen ihre wahren Maßverhältnisse zu geben, sind ungemein selten. Eine ganz kleine antike Bronze ist manchmal größer als die Natur. Michelangelo hat auf ein Stückchen Papier zwei Meter hohe Figuren gezeichnet. Selbst die Koloristen, wie Tizian, Veronese, Velazquez und Rembrandt, Rubens und van Dyck, haben vermöge eines anderen Kunstgriffes auf einer kleinen Fläche kolossale Bilder erstehen lassen. Aber im allgemeinen vermögen es die Maler, die sich an den kleinen Maßstab halten, nicht, einen Gegenstand zu seiner wahren Größe zu erheben. Den besten Beweis dafür bieten die — im übrigen so geschickten — Holländer, besonders wenn sie sich wie Berchem, Karel du Jardin, Metsu u. a. an die Darstellung von Figuren in natürlicher Größe wagen. Die Kleinmalerei hat ihre konventionellen Gesetze, die den Gesetzen nicht allein der großen Malerei, sondern

jeder Malerei, die Gegenstände von höherer Bedeutung behandelt, widersprechen. Teniers' Kirmeßbilder würden, in natürlicher Größe gemalt, unerträglich sein, und Rafaels große Fresken würde man als Miniaturen gar nicht verstehen.

Ein enormer Unterschied hinsichtlich der Mittel herrscht auch zwischen Intérieur- und Freilichtbildern. Wer das Halbdunkel eines Boudoirs oder eines Gasthauses gut malt, der wird die Ausstrahlungen des Lichtes im Freien nicht sicher beherrschen. Terborch und Metsu haben sich meines Wissens kaum an Szenen gewagt, die sich außerhalb des geheimnisvollen Dunkels des Hauses abspielen. Pieter de Hooch ist es manchmal, und sogar bis zur Vollendung gelungen; ebenso dem Adriaen van Ostade, Jan Steen und einigen anderen — aber doch nur selten. Umgekehrt ist nicht zu beobachten, daß die Meister der äußeren Natur, wie Ruisdael und Hobbema sich auf das Gebiet des Intérieurs gewagt hätten. Aelbert Cuijp hat allerdings in seiner ersten Manier das Halbdunkel der Ställe gemalt, aus dem seine Apfelschimmel leuchten. Aber das sind Ausnahmen, welche nicht verhindern, daß die Fähigkeit, die verschiedenen Erscheinungen der Natur zu sehen und auszudrücken, bei den Künstlern, die ihrer individuellen Veranlagung nachgehen, bis zu einem gewissen Grade zu einseitiger Ausbildung gelangt. Es liegt mehr Physiologie als man glaubt in der Mannigfaltigkeit

des malerischen Talentes, besonders wenn dasselbe mehr noch aus einem innigen Verhältnis zur Natur, aus einer Empfindsamkeit der Sehorgane, als aus einer abstrakten Einbildungskraft hervorgeht. Diejenigen, welche vom Idealen ausgehen, dürfen alles erfinden, was ihnen gefällt, ihre Bewunderer werden sie deshalb keinesfalls tadeln; sie dürfen sich nur nicht von der wirklichen Schöpfung abwenden. Wenn aber der Ursprung des Talentes in Natureindrücken zu suchen ist, dann wird das Kunstwerk notwendigerweise stark von der physiologischen Veranlagung des Künstlers beeinflußt sein.

Meissoniers Sehvermögen ist ganz eigenartig: er sieht die Einzelheiten mit einer erstaunlichen, ganz unvergleichlichen Schärfe. Jedoch scheint es ihm nicht gegeben zu sein, den Gesamteindruck zu erfassen. Als Zeichner gibt er oft schon falsche Proportionen im Aufbau einer einzigen Figur und vergrößert die vorderen Partien zu stark, wie das Objektiv des Photographen. Als Kolorist trifft er wohl den Lokalton sehr genau, bringt es aber nicht zu einem harmonischen Gesamteindruck. Es scheint ihm unmöglich zu sein, mit seinen kleinen Figürchen zugleich auch die umgebenden Gegenstände zu sehen, — daß er sich geradezu zwingt, sie jeden für sich zu sehen und daß er dann jedem nach seinem ihm zukommenden Wert gerecht wird. Auch pflegen seine allzu wichtig behandelten Hintergründe gewöhnlich die Vordergründe zu be-

einträchtigen. Und wenn es sich um eine Darstellung in freier Luft handelt, wie dann den Raum, den Boden, die Landschaft, den Himmel und die Unendlichkeit gestalten?

Um „Den Kaiser bei Solferino" darzustellen war Meissonier gezwungen, einen Landschafter aus sich zu machen. Die Schlacht spielt sich in der Ferne ab; der Heerführer und sein Generalstab sind als Zuschauer auf einem Hügel postiert, von dem aus sie den Qualm der Kanonade jenseits des welligen Geländes bemerken. Die Landschaft ist also die Hauptsache in diesem Vorwurf. Es steht fest, daß sich Eugène Lami wegen der Schlacht-„Felder", die er zu malen hatte, mehrfach an Jules Dupré gewandt hat, wie denn auch van der Meulen den Huysmans von Malines und andere Landschafter beschäftigte. Man kann nicht behaupten, daß derart gemeinsame Arbeiten besonders glücklich ausfielen; vorteilhaft sind sie nur immer für den Figurenmaler, der sich nicht gern in Wind und Wetter plagen möchte. Meissonier hat seine Schlacht ganz allein gewagt, und das ist tapfer. Er war selbst mit bei Solferino, in dieser Generalstabsgruppe, und sogar im Käppi, denn das letzte Figürchen zur Linken soll sein Porträt sein. Sicher ist, daß er seine Mitzuschauer sehr gut beobachtet hat; ihre Porträts sind alle sehr ähnlich. Man sollte diese ausgesucht feinen kleinen Köpfe ausschneiden und sie in Gold oder in Diamanten einfassen! Welche Kleinode wären das!

Petitot ist nicht so preziös! Auch die beiden kleinen gefallenen Österreicher am Boden sind sehr reizvoll; und rechts, auf einer Straße, werden Wagen von allerliebsten Artilleristen eskortiert. Der Krieg ist gar nicht so schrecklich, wie die Philanthropen meinen, deren böswillige Vergrößerungsbrille die Tatsachen entstellt.

Es muß sehr klares Wetter gewesen sein am Tage dieser Schlacht von Solferino, denn die Landschaft ist voll von minutiösen Einzelheiten bis zum Horizont, wo sich kleine Pappeln aufrichten, die man für die Fühlhörner eines Maikäfers halten könnte. Die glasigen Gelände können diese kleinen Reiter kaum tragen, die doch gar kein Gewicht haben und gar nicht atmen können unter dem flockigen Himmel. Nach solchen Erfahrungen in der „großen" Malerei wird Meissonier vielleicht gut tun, in seine Intérieurs aus dem 18. Jahrhundert zurückzukehren; denn dort wird er als ein Meister begrüßt. (1864. III. 46ff.)

Meissonier gibt sich natürlich und lebhaft in seinen kleinen häuslichen Szenen. Durch ein Vergrößerungsglas gesehen nehmen seine kleinen Figuren einen Schein von Wirklichkeit an: sie könnten sich bewegen und ihren Ausdruck verändern. Meissonier kommt der Photographie nahe; das ist sein Vorzug, und vielleicht auch sein

Fehler. Denn der Künstler soll dem Bilde, das er wiedergibt, etwas von seinem eigenen Wesen hinzufügen.

Dieser Eindruck, den der Mensch vor der Natur empfindet, macht die wesentliche Seite der Kunst aus. Ich weiß nicht, warum man so gern die Überlegenheit der Kunst über die Natur erörtert. Beide sind zwei ganz verschiedene Dinge. Die Natur ist in ihrer Art vollkommen schön. Es gibt viele Frauen, die ebenso schön sind wie die Venusbilder der Griechen oder Rafaels Madonnen. Eine Photographie nach einem schönen, lebenden Modell ziehe ich den Odalisken Ingres' vor. Schließlich ist der Künstler weiter nichts als ein Übersetzer, der mit seinem Empfinden und in seinem Stil erläuternd tätig ist. Vor der Natur selbst, oder vor einer Photographie hat man das Vergnügen, diese Auslegung mit mehr oder weniger Poesie unmittelbar zu vollziehen. Wenn ein Maler, anstatt die Natur vermöge einer Einwirkung des ihm innewohnenden, besonderen Wesens zu vermenschlichen, ein gesehenes Bild entwertet und gemein macht, dann steht die unangetastete Natur höher als die unvollkommene Kunst.

Alle Theorien über Kunst großen oder kleinen Stils, über Naturalismus oder Idealismus bedeuten nichts im Verhältnis zu dem Wert eines einmal geschaffenen Werkes. Daumier ist sicher ein viel größerer Künstler als der Schöpfer des „Faunes, der eine Nymphe entführt", und das ge-

ringste kleine Bild von Meissonier ist mehr wert als der enorme „Verlorene Sohn“ von Dubufe.

Die Meissonier-Ausstellung ist außerordentlich mannigfaltig. Vierzehn Gemälde, nach denen man beurteilen kann, was dem Talent des Künstlers am meisten liegt. Zu historischen Darstellungen, zu einer Schlacht bei Solferino, zu chauvinistischen Erinnerungen werde ich ihn nicht ermutigen. Meissoniers Soldatenbilder vermögen sich neben Charlets und Raffets Lithographien nicht zu behaupten. Aber in den kleinen intimen Intérieurs, wie dem „Corps de garde“ — im Besitz des Marquis of Hertford, oder der „Erwartung“, im Besitz der Mme. Meissonier, hat er nicht seinesgleichen. Vielleicht sein Glanzstück auf der Weltausstellung ist die „Rast vor der Tür eines Wirtshauses“. Je winziger die Figürchen sind, um so mehr hat Meissonier das Gelingen für sich. Sobald seine Gestalten eine gewisse Größe annehmen, wie der Biedermann in Rot, der in Vorderansicht dasitzt und liest, oder wie das im allgemeinen so bewunderte Porträt des Herrn Delahante, so wird der Pinselstrich schwerfällig, und die Farbe verliert an Feinheit. Das Porträt der Mme. Thénard, kleiner als das des Herrn Delahante, brauchte die Nachbarschaft eines Metsu nicht zu fürchten. Wir können Meissonier getrost zu den Malern rechnen, deren Ruf die Zukunft bestätigen wird. (Weltausstellung 1867. III. 351 ff.)

Gérôme

Gérôme ist entschieden derjenige Maler, der vor allen anderen die Athener von Paris mit magnetischer Kraft anzieht, und in seinen Bildern handelt es sich auch tatsächlich um Pariser aus Athen.

Die Geschichte dieses kleinen Griechenvolkes ist unerschöpflich. Alles hat es sich selbst geschaffen, alles was schön heißt, in den Künsten, in der Philosophie, in Taten. Rom und die ganze lateinische Welt haben seit 2000 Jahren nur von ihm gelebt. Wenn die Maler Heldenmut brauchen, so gehen sie zu den Griechen, und leihen sich deren Leonidas aus. Ein einziger nur hat es bisher gewagt, die griechische Geschichte zu entweihen und Karikaturen der Antike dem öffentlichen Gespött preiszugeben. Wir werden diesem unehrerbietigen Gallier, Meister Daumier, bald als dem Maler der „Wäscherinnen" an der Seine wieder begegnen. Und vielleicht hat er recht; denn sein komisches Genie ist von Gérôme übertroffen worden, der freilich bemüht scheint, ernsthafte Malerei zu liefern.

Gérôme hat zwei griechische Bilder gemacht, dann ein römisches, ein ägyptisches, ein holländisches Gemälde und ein — bis auf die Farbe — chinesisches: das Porträt der Rachel. Ein trauriger Anblick, dieses Gespenst mit den langen Armen, das an einer Säule klebt. Die Gestalt ist

lebensgroß, erscheint aber trotz ihrer maßlosen Länge kleiner. Das hat Ähnlichkeit mit nichts, weder mit einem Schatten, noch mit einer Statue, am allerwenigsten aber mit einer Frau. Es ist nichts darin, nichts darauf und nichts darum herum. Das Nichts überall! Man unterscheidet nur zwei oder drei Flecken mißtöniger Farben, die dem Auge weh tun.

Die ägyptische Landschaft ist das erträglichste von diesen sechs Bildern. Auf dem Erntefelde ziehen zwei Büffel eine Maschine, welche das auf der Erde ausgebreitete Stroh wendet und zerschneidet. Auf der Maschine sitzt ein Mann, der die fast andächtige Arbeit leitet. Das Ganze ist kleinlich gemalt, entbehrt aber nicht einer gewissen, ganz asiatischen Strenge.

„Rembrandt, eine Kupferplatte ätzend" heißt das dritte. Damit ist wirklich der letzte Grad von Willem Mieris erreicht! Und welch eine erstaunliche Verkehrtheit, auf Mieris zurückzugreifen, wenn man Rembrandt malen will.

Der bedauernswerte große Mann vom Rhein hat einen Affenkopf, auf dem eine Art baumwollener Mütze sitzt; er fällt schräg nach vorn, wie ein Epileptiker — er, der ruhige, sichere Mann! und dazu hat er das Unglück, aus Porzellan zu sein, und ist nur von glasartigen Gegenständen umgeben, er, der doch immer feuriges, heißes Blut und gesunde, schwellende Muskeln hatte, und der nur das Allerschönste in grandioser Form und

im auserlesensten Ton um sich sehen konnte. Ich habe Rembrandts Haus in Amsterdam mehrmals besucht; einmal ging ich hin mit einer Kopie des Inventars von 1656, und darin ist Stück für Stück so gewissenhaft angeführt, daß man seine Wohnung beinahe genau wieder so zusammenstellen kann, wie sie war, als er so viele aus aller Herren Ländern stammende Schätze dort aufgespeichert hatte. Gleich im Vorzimmer fing es mit Ledersesseln aus Kordova an; von den Bildern, die an den Wänden hingen, gar nicht zu reden. In dem „kleinen Atelier" — und dort ätzte er vielleicht seine Kupferplatten — waren Rüstungen, Musikinstrumente, seltsame Kostüme, Abgüsse nach dem Leben von Köpfen und Händen, und mehrere nach Bildwerken der Antike. Armer Rembrandt, daß man dich mit der Kleinlichkeit des Letzten der Mieris behandelte! Den Hund des Alkibiades kann man Gérôme überlassen; dem darf jeder den Schwanz abschneiden, um Athen davon reden zu machen. Das ist ein altes Geschichtchen, an dem die historische Wahrheit keinen Anteil nimmt. Aber Rembrandt und die Holländer sind von schlechten Chronisten und schlechten Malern zur Genüge gemartert worden. Man soll sie in Ruhe lassen, bis man so weit ist, daß man sie versteht!

Dieser Hund des Alkibiades hat schon viel von sich reden gemacht, obgleich er im glücklichen Besitze seines Schweifes ist. Es ist ein

großer, rauhhaariger Windhund, der sich vor dem Lager aufrichtet, auf dem Alkibiades und Aspasia ruhen. Ohne den Hund würde man schwerlich erraten, daß diese beiden banalen Gestalten „den schönsten aller Griechen" und eine der unwiderstehlichsten Frauen des Altertums vorstellen. Glücklicherweise kümmert sich der weitaus größte Teil des Publikums vor allen Dingen um den Hund; seine größte Sorge ist es, zu wissen, ob ihm der Schwanz auch wirklich abgeschnitten ist. Man hat mir versichert, Gérôme werde ihn noch vor Schließung des Salons abschneiden. Vorausgesetzt, daß nicht irgendein boshafter Farbenkleckser schneller bei der Hand wäre. Ein Pinselhieb genügt schon statt eines Schnittes mit der Schere. Stellt euch nur vor, was für einen Aufruhr gäbe das in Athen! — Als Gegenstück zu dem Windhund steht, auf der rechten Seite, Sokrates, und in seinem philosophischen Schatten verbirgt sich irgendeine junge Griechin mit rotem Haar in jenem Ton von „reifem Weizen", für den die Alten eine große Vorliebe hatten. Diese Gestalt ist voller Anmut und Wollust; ein geheimnisvoller Zauber schwebt über ihr, und darüber vergißt man, daß sie von oben bis unten recht schwach gezeichnet ist. In der Zeichnung des Nackten wäre unbedingte Korrektheit erforderlich, besonders wenn es sich um den vollkommensten Typus handelt, den uns die geschichtliche Überlieferung erhalten hat. Es gibt überall

schöne Frauen, jede nach ihrer Art, wie die Bibel sagt; aber die Griechin muß untadelig sein, und für eine Gefährtin der Aspasia ist es einfach unerlaubt, keine richtigen Beine zu haben, und Füße, die vom Geschlecht der Frösche stammen.

Das ist auch ein Hauptfehler der „Phryne" von Gérôme: diese Unvollkommenheit der Form in einer Darstellung, die als „Apotheose der Schönheit" bezeichnet werden könnte. Die Wahl eines solchen Gegenstandes zeugt sicher von einem höchst erfinderischen und gewandten Kopf, und man wundert sich sogar, daß die Maler nicht öfter schon Phryne vor dem Areopag des Publikums ausgezogen haben. Der Vorwurf bietet alle malerischen Bedingungen dar, zunächst und vor allem in der Liebesgöttin selbst, die sich enthüllt, und dann in dem verschiedenartigen Ausdruck, den die plötzliche Erscheinung vollendeter Schönheit in einer Versammlung verfeinerter Griechen hervorrufen muß. Gérôme besitzt jedoch weder Schönheitsgefühl noch Sinn für Menschenart, ja, er hat nicht einmal eine Ahnung von der griechischen Kultur, die er elendiglich entstellt. Aber sein Versuch mit Phryne sollte die wahren Maler nicht abschrecken. Es läßt sich ein Meisterwerk aus diesem Geschichtchen machen, das vielleicht nichts anderes ist als ein ästhetisches Symbol, mit der Bedeutung, daß die Schönheit die Herrscherin der Welt ist, die über alles triumphiert; denn hier ist sie Wahrheit und Gerechtigkeit zugleich.

Aus dieser erhabenen antiken Allegorie hat Gérôme ein armseliges Zerrbild gemacht, wo ein Dutzend „törichter Greise" stumpfsinnige und lüsterne Mienen aufsetzen, da sich die Göttin vor ihnen entschleiert. Das steht in vollem Widerspruch zu den Gebräuchen Griechenlands, der klassischen Heimat der Kunst, wo die Schönheit ganz allein sieghaft alles überstrahlte. In Griechenland war das allgemeine Gefühl beim Anblick einer schönen Frau, oder nur irgendeiner schönen Form, immer nur Bewunderung und Verehrung. Nun ist zwar diese Phryne von Gérôme schlecht gezeichnet, schlecht auf ihre Beine gestellt, und in den erdfarbenen Kniegelenken verwachsen. Jedenfalls gleicht sie den Statuen kaum, die Praxiteles nach Phryne gemacht hat, und die in den Tempeln angebetet wurden. Aber das ist kein Grund, um den griechischen Areopag zu einer Versammlung alter Senatoren herabzuwürdigen. „Hat es je einen erhabeneren Gerichtshof gegeben, als den Areopag, der in ganz Griechenland so verehrt wurde, daß man sagte, die Götter selbst seien vor ihm erschienen!" Gérôme, der als ein gebildeter Mann gilt, hat, wie es scheint, diesen Satz Bossuets niemals gelesen.

Diese Schule der „Neu-Griechen" ist wirklich nur eine Bande von „enfants terribles". Gebt uns Daumier wieder, der in seiner Art ein mannhafter Künstler war. Diese hier aber wissen nicht, was sie tun, weder in Ansehung der Gedanken, noch

der Malerei. Wenn sie sich nur wenigstens noch durch geschickte Ausführung, durch irgend etwas, das an die Natur erinnerte, und durch unmittelbare Wirkung retteten. Aber dieses Phrynebild gleicht einem Marionettentheater aus gefärbter Pappe. Lebendige Gestalten soll man darin sehen, Figuren in Lebensgröße unmöglich. Diese Phryne ist doch nicht mehr als ein Püppchen von Sèvres-Porzellan, das man in die Hand nehmen kann. Freilich, das ist auch nicht unanständig, und die Palastdamen, für die das Meisterwerk bestimmt ist, brauchen dabei nicht zu erröten.

Das sechste Bild von Gérôme stellt zwei „Auguren" dar, die sich nicht ansehen können ohne Lachen, und auch die Betrachter des 19. Jahrhunderts mit ihrer Heiterkeit anstecken. Man hat wirklich Ursache zum Lachen, in unseren Tagen, — genau so, wie zur Zeit der römischen Cäsaren. (1861. II, 12ff.)

Es gibt im Salon eine Sorte von recht gesuchten Malern, die uns der Süden in regelmäßig wiederkehrenden Zeiträumen truppweise beschert. Sie kommen aus den Niederungen Italiens und Griechenlands. Am Beginn unseres Jahrhunderts nannte man sie „Klassiker", und damals hatten sie noch eine gewisse männliche Kraft. Heute aber ist dieses Geschlecht heruntergekommen, und liefert nur noch groteskes Zeug.

Welch ein Niedergang von den Griechen Davids zu den Griechen Gérômes! Gebt uns David, Hennequin und Lethière zurück! David stellte mit strenger Überzeugung „Leonidas bei den Thermopylen" dar; Gérôme bietet den Pariser Damen einen Puppenbalg, der vor alten lüsternen und schamlosen Satyrn ausgezogen wird, die darob Grimassen schneiden, als ob sie zum erstenmal eine wirkliche nackte Frau vor Augen sähen.

Sämtliche Kritiker geben zu, daß Gérômes Gemälde vom historischen Standpunkte aus unmöglich sind, daß sie den allerunempfindlichsten Geschmack verletzen, und daß sie in der Ausführung sehr schwach sind. Aber seine Verteidiger — er hat nämlich welche! — stürzen sich auf seine früheren Werke, wie „Cäsars Tod" und die „Zirkusgladiatoren". Das letztere, das wir noch nicht kannten, haben wir neulich gesehen, und waren recht erstaunt über den gemachten Erfolg, den es im Salon erlangt.

Zu den Wundern dieser mehr als chinesischen Malerei gehört unter anderem, daß man bis zu den letzten Stufenbänken hinauf, wo die sitzenden Figuren nur noch so groß wie Fliegen sind, sämtliche Stricke des über den Zirkus gespannten Zelttuches zählen kann. Denners Bravourstücke sind nicht so auf die Spitze getrieben; er zeigt wohl das Haar auf einem Gesicht in Lebensgröße, so daß man meint, es sei dem Auge ganz nah; aber oben in der Luft, auf einen Kilometer Ent-

fernung noch Schnüre zu malen, das hätte selbst der kühnste Miniaturist niemals getan.

Die Nachahmer Gérômes — wenn er es ist, der auf die Idee kam, die Antike so karikaturenmäßig wieder auferstehen zu lassen — sind zahlreich im Salon vertreten. Wir haben die Namen aller derer, die griechische, etruskische oder römische Interieurs, Szenen aus der heidnischen Welt oder mythologische Stoffe malen, nicht hervorgehoben. Es genügt, diejenigen zu nennen, die bei einer bestimmten Klasse von Liebhabern am meisten Beifall finden, wie Hamon, Gustave-Rodolphe Boulanger, Cabanel, Bouguereau. Sie alle werden auch von der heutzutage doch reichlich skeptischen Kritik, die gar keine festen Anhaltspunkte mehr hat, sympathisch begrüßt.

(1861. II. 124ff.)

Aber das Porträt der Rachel muß man sehen! Sollte dieses Werk Gérômes für das Foyer der Comédie Française bestimmt sein? Wer könnte je in dieser Art von Hermes, der an einer Säule lehnt, die lebhafte und originelle Tragödin wiedererkennen, die eine ganze Generation bewegt hat! Was für ein schönes Porträt hätte man von der Rachel machen können! Bildhauer und Maler gingen ins Theater, um ihre klassischen Posen, das schöne Maß ihrer Mimik, den leidenschaftlichen und zugleich verhaltenen Ausdruck ihrer Physiognomie zu bewundern. Welch ein seltenes

Modell für einen Zeichner war diese feine schlanke Gestalt, deren Umriß ins Leere graviert zu sein schien! Benvenuto hätte davon eine hervorragende Statuette gemacht. Unter den alten Malern hätte vielleicht Parmigiano diesen nervigen, schlanken, eleganten Körper voll stählerner Energie am besten verstanden und wiederzugeben gewußt. Die Rachel hatte mit ihren festen Gelenken, den elastischen Formen und dem düsteren Feuer in ihren tiefen Augen etwas vom Panther an sich.

(1861. II. 137.)

Gérôme hat drei Bilder ausgestellt: „Ludwig XIV. und Molière", „Die Gefangenen" und einen „Türkischen Metzger in Jerusalem".

Gérôme hat den großen Mann — ich meine Molière — zur Karikatur gemacht, wie die Mitglieder des Areopags auf der „Phryne". Er ist in der denkbar demütigsten Haltung ganz in sich zusammengekauert, und weiß nicht, was er mit seinen Armen und Beinen anfangen soll. Er hat die Physiognomie und die Gebärden des letzten aller Lakaien, und in seinen Zügen spielt ein falsches, niedriges Lächeln. Ich bilde mir ein, daß Molière trotz seiner Bescheidenheit stets eine höchst würdevolle Haltung hatte, und ganz besonders an jenem Tage, als die entrüsteten Höflinge den genialen Mann Auge in Auge dem Fürsten gegenüber sahen, der seine Größe ja nur von den großen Genies seiner Zeit erborgte. Der

„große König" hat übrigens auf diesem unbedeutenden, kleinlichen Bilde selbst nur das Aussehen einer Marionette. Und wie drollig ist die Haltung der „großen Herren" vom Hofe!

Unvereinbar harte Töne kämpfen hier miteinander: Apfelgrün, unausstehliches Blau und ein giftiges Rot. Und all das flimmert über einem gebohnten und gefirnißten, von Reflexen schimmernden Parkett, so daß es den Eindruck erweckt, als ob die Leute die Füße im Wasser hätten.

„Der Gefangene" gehört dem Museum zu Nantes. Eine Szene aus dem Orient; der Gefangene ist quer über eine Barke gelegt, von Marterinstrumenten umschlossen. Wohin entführen ihn wohl die Ruderer? Einer neuen Leibesstrafe entgegen? Diese kleinen Figuren sind innerhalb der Komposition sehr geschickt angeordnet; das Ganze ist, in einem recht gut getroffenen Halbton gehalten, von einfacher Wirkung. Denn Gérôme ist, von seinen historischen Travestien und seinen allzu pretentiösen Absichten abgesehen, ein feiner und geschickter Künstler, ohne freilich mit echt malerischen Qualitäten begabt zu sein. Sein Pinsel ist so zart wie der eines Miniaturmalers.

Diese raffinierte Feinheit kann man besonders in dem kleinen „Türkischen Metzger" würdigen; er steht an die Wand gelehnt, am Boden liegt eine Anzahl von Hammelköpfen verstreut. Diese und der Kopf des jungen Türken, minutiös mit

winziger Pinselspitze hingetupft, wirken fast wie eine Photographie, die auch dieselben Unvollkommenheiten in der Zeichnung, wie z. B. an dem ganz unförmlichen linken Bein, darbieten würde.

(1863. II. 377 ff.)

Das Porträt Amédée Thierrys — Halbfigur in natürlicher Größe — ist eine Art posthumer Ersatz für die Porträts von Hippolyte Flandrin. Die gleiche dürftige und trockene und prätentiöse Ausführung. Thierry, in goldgesticktem Kostüm, den Degen an der Seite, stützt seine rechte Hand auf einen mit Papieren bedeckten Schreibtisch; er hat graue Haare und ein wohlrasiertes Gesicht. Auf dem grünlichen Hintergrund ist eine Bronzebüste angebracht; vielleicht soll sie Augustin Thierry darstellen. Ich glaube nicht, daß jemand diese unangenehme Malerei sehr bewundert.

Gérômes Bild, die „Almée" wird von dem unehrerbietigen Publikum der „Bauchtanz" genannt. Die „Almée" lockt die Menge nicht mehr an, wie auf den früheren Ausstellungen der „Molière" oder die „Phryne". An diesem außerordentlich durchgearbeiteten Gemälde fällt dem Blicke zuerst ein scheinbar aus Porzellan oder Elfenbein gemachter Bauch auf, der sich zwischen dem, von einem gelben Gürtel gehaltenen rosa Rock und einem gelben, mit Mousselin besetzten Mieder aufbläht. Über dem Miederrand muß noch ein stark zurückgebogener Torso und ein nach links geworfener,

in Verkürzung gesehener Kopf sitzen, dazu zwei Anhängsel, das sind die Arme, die mit Kastagnetten in der Hand durch die Luft fahren. Rechts drei Musikanten, der eine stehend, die beiden anderen auf der Erde hockend. Vor dem Bauch der „Almée" sitzen vier Personen im Turban und klatschen der Schönheit der Tänzerin und ihren Körperverdrehungen Beifall. Ihre Physiognomien sind so fremdartig wie ihre Kostüme, und Gérôme hat die ganze Zartheit seines Pinselstrichs daran gewendet, der, wenn auch nicht so saftig, doch dem von Meissonier vergleichbar ist. — Auch sein Ruf ist übrigens im Wachsen begriffen, und auf der Auktion Demidoff ist sein kleiner „Türkischer Fleischer", der im letzten Jahre ausgestellt war, mit 6000 Frcs. verkauft worden. Wie sollen wir aus dieser noch nicht dagewesenen und ungesunden Manier herauskommen, wenn sie von den reichen Sammlern durch exorbitante Preise unterstützt wird? Ich vermute, daß die „Almée" und ihr Bauch das Entzücken irgendeines alten Millionärs sein werden. (1864. III. 54 f.)

„Der Empfang der siamesischen Gesandten im Schlosse von Fontainebleau". — Preis: 50000 Frcs. — Hoffen wir, daß dieses Gemälde auf die Nachwelt kommt. Es ist seltsam, wie die seltsamsten Seiten der „Memoiren" des Herzogs von Saint-Simon. Der Monarch, der, umgeben von seiner

Familie, seinen Höflingen und Würdenträgern, das Frankreich des Jahres 1864 repräsentiert, blickt trüben Auges auf eine Reihe platt auf dem Bauch liegender Fremdlinge, die sich wie abgeschnittene Stücke eines mit schimmernder Schabracke aufgeputzten — Reptils zum Throne hinschlängeln. Welche für die Menschheit glorreiche Zeremonie, da Utopisten und Philosophen diese Menschheit doch alle für solidarisch erklären! Der Hof von Fontainebleau betrachtet das alles so ernsthaft, als ob er der Hof von Siam wäre, und als ob unsere öffentliche Gesittung sich von der des fernsten Orients gar nicht so weit unterschiede.

Die Komposition eines solchen Vorganges war nicht leicht. Mir scheint, der Thron und das ganze kaiserliche Gefolge hätten in der Mitte der Leinwand und in vollem Lichte aufgebaut werden müssen, so etwa, wie die Künstler des Mittelalters verfuhren, wenn sie die strahlende Dreieinigkeit, umgeben von Engeln und Heiligen, malten; die Prozession der Unglücklichen, die vor einer höheren Macht im Staube kriechen, mußte dann in den Schatten der unteren Partien der Fläche gerückt werden. Gérôme hat die Szene von der Seite genommen, weil er vielleicht vor den Schwierigkeiten des Helldunkels zurückschreckte, die ihm erwuchsen, wenn er die Reihe der am Boden Liegenden stufenweise, perspektivisch gesehen, anordnete. So hat er sie also in flacher Profilansicht gegeben und läßt sie im Gänsemarsch von links

nach rechts, in einer Ebene nach dem Throne hinkriechen, der in der Ecke der Leinwand errichtet ist. Infolgedessen bilden all die weißgekleideten Damen, die hinter der Kaiserin stehen, in der Ecke des Gemäldes eine leuchtende, helle Lücke, die die Gesamtwirkung beeinträchtigt. In einer gut angelegten Komposition muß die Mitte durch die Ausstrahlung des Lichtes das Auge anziehen wie durch die Zusammenziehung aller Linien. Gérôme kennt diese klassischen und ganz natürlichen Regeln; aber er hat seine Gründe, sie nicht zu befolgen.

Sein Talent, das anfangs auf vornehmen Stil hinaussteuerte, ist gar bald auf einer mit Muschelwerk und falschen Edelsteinen bedeckten Sandbank gestrandet. Gérôme scheint eher das Auge eines Juweliers als das eines Malers zu haben. Mit welch liebevollem Eingehen auf das Minutiöse hat er doch die Ausrüstungsgegenstände seiner siamesischen Käfer ziseliert, ihre Füße, Fühlhörner und anderen Ansätze! Auf ihren wagerechten Rücken glänzen und schillern die seidenen Gewänder wie feine Gold- und Silberarbeit. Da gibt es Smaragdgrün, Azurblau, Orangegelb, alle Farben und alle Reflexe. Wie eine Reihe Insekten auf dem Sammelkarton eines Entomologen. Wunderbar ist das! Diese erstaunlichen Abbilder einer am Boden liegenden Menschheit kommen Blaise Desgoffes Wunderleistungen in der Wiedergabe von Gesteinen gleich, und ich würde mich glücklich

schätzen, wenn ich genug Latein könnte, um dagegen die schönen antiken Verse über die aufrechte Haltung des Menschen zu zitieren, die ihm ermöglicht, zum Himmel emporzublicken.

In diesem entomologischen (ich möchte das Wort beibehalten) Teil seiner Malerei übertrifft Gérôme, der mit Blaise Desgoffe wetteifert, ganz gewiß Denner und Willem Mieris, die erlauchten Vorbilder der abscheulichsten Ausmalerei, deren sich die Kunsgeschichte entsinnen kann.

Die Persönlichkeiten des französischen Hofes ähneln den Figuren der Galerie der Madame Tussaud zu London, etwa so, wie man sie vom Eingang des Saales aus durch ein konkaves Glas sehen würde, das die Puppen mit den Wachsgesichtern verkleinerte. Diese leeren Formen haben überhaupt keine Existenz, weder durch Modellierung, noch durch Zeichnung. Man ist nur erstaunt, daß diejenigen, die so aussehen, als ob sie sich aufrecht hielten, nicht auch wie die Frösche aus Siam zu den Füßen der schlecht dasitzenden Majestäten hinsinken, die ohne die Lehnen ihrer Sessel der edlen Gesandtschaft ebenfalls die orientalische Reverenz machen würden.

Das zweite Gemälde von Gérôme heißt das „Gebet" und stellt Muselmanen dar, die ihre Morgenandacht verrichten. Auch hier wieder Leute, die in lauter schimpflichen Stellungen sich zu Boden geworfen haben, die einen mit auffahrender

Bewegung, die anderen zusammengekrümmt, daß sie mit der Stirn den Boden berühren.

Immer Prosternation oder Prostitution — es ist ein und dasselbe, wie schon die Wortbildung verrät. Politische, religiöse und moralische Prostitution. Im Salon von 1861 war es die Prostitution der Schönheit: „Phryne" läßt vor einem Areopag alter Satyrn ihre Hüllen fallen; und die Prostitution der Philosophie: „Sokrates präsidiert den Sinnengenüssen des Alkibiades und der Aspasia, die beide auf einem Lager ausgestreckt liegen." Im Salon von 1863 war es die Prostitution der Frau überhaupt; eine „Almée", die inmitten betrunkener Soldaten ihren nackten Bauch hin und her bewegt: der „Bauchtanz" genannt.

Warum nur die ganz absonderliche Vorliebe für diese Vorstellungen von Knechtschaft und Erniedrigung? Warum Mann und Weib in ihrem individuellen und sozialen Charakter herabwürdigen? Warum ohne Unterlaß und auf jede Art und Weise die Vernunft, das Gewissen, die Moral, die Geschichte, Poesie, Natur und alle ästhetischen Empfindungen von Wahrheit, Recht und Schönheit verletzen?

Ich wüßte da noch einen großartigen Vorwurf für Gérôme: der Gesandte irgendeines katholischen Staates — wie z. B. Frankreichs — küßt dem Papst den Pantoffel.

Wir sind wahrhaftig die letzten, die eine unmittelbare Predigt von der Kunst verlangten. Aber

vielleicht gewinnen doch Einzelne wie Gemeinschaften ihre Bildung unter dem lebendigen Einfluß der Künste und Wissenschaften.

Bilder und Bücher sind zu allen Zeiten und in allen Ländern die wesentlichen Elemente der Erziehung gewesen. Was die Literatur angeht, so ist dies unbestreitbar, daß sie das übersetzende und übertragende Werkzeug des menschlichen Geistes selbst ist. Gleichermaßen sind aber auch die bildenden Künste eine Aufzeichnung dessen, was der Mensch ersinnt, verwirklicht oder wünscht. Die Vergangenheit steckt ebenso in den Monumenten von Stein wie in den Büchern von Papier. Der geschriebene Gedanke und das gemalte Bild sind die beiden Flügeltüren vor dem Anblick der Geschichte selber. Die Gegenwart hinterläßt ihre Spuren in zwei nebeneinanderstehenden Lagern: Worten und Formen. Und hat die Zukunft nicht eine Verkünderin in der poetischen „Einbildungskraft" der Schriftsteller und Künstler?

In einer demnächst erscheinenden Broschüre, über die wir bei Courbet gesprochen haben, stellt Proudhon die folgende ästhetische Formel auf: „Die Kunst ist eine ideale Darstellung der Natur und unserer selbst, mit dem Absehen auf physische und moralische Vervollkommnung unserer Art."

Verhält sich das so? Beinahe. Aber nicht ganz. Die Definition ist zu gebieterisch und macht den Künstler zum Moralisten. Denn der Moralist

ist es, der auf Vervollkommnung ausgehen muß. Der Künstler geht auf die Schönheit aus und setzt es sich zur Aufgabe, die anderen sie „sehen zu machen", und sie bildet für ihn das Kunstmittel, womit er das Wahre und Gute durch Gleichnis hervorbringt.

Moral, Wissenschaft und Kunst haben zwar keineswegs dasselbe Ziel, müssen aber tatsächlich zu demselben Ergebnis gelangen, der physischen und moralischen Vervollkommnung unserer Art und sogar zur Vervollkommnung des allgemeinen Lebens, innerhalb dessen die Menschheit nur die Bedeutung eines vergänglichen organischen Werkzeuges hat.

Es ist schade, daß Proudhon nicht mehr da ist, um beurteilen zu können, ob Gérômes Bild zur physischen und moralischen Vervollkommnung der menschlichen Art dienen kann, und ob das „os homini sublime dedit" nicht doch ein großer Irrtum des lieben Gottes war. (1865. III. 173ff.)

Man braucht sich nicht mehr über den Verfall der edlen Kunst, der religiösen und mythologischen, der großen Kunst und des erhabenen Stils zu verwundern! . . . Wir sollten indes die Römer, unsere Lehrmeister, verteidigen. Ich für mein Teil bin für das Gemälde von „Cäsar und Kleopatra" eingenommen: „Kleopatra begab sich in ein kleines Fahrzeug und kam nachts vor dem Palast

zu Alexandria an. Da sie nicht eintreten konnte, ohne erkannt zu werden, wickelte sie sich in einen Teppich ein, den Apollodor mit einem Riemen zusammenschnürte und durch das Tor des Palastes zu Cäsar hineinbringen ließ. Diese List der Kleopatra war, so sagt man, der erste Köder, mit dem Cäsar gefangen wurde." (Katalog des Salons, Nr. 800.) Die Geschichte ist nicht neu, aber dieses kleine Fahrzeug, dieser orientalische Teppich, die Ergebenheit des guten Apollodor und die List, die ein Köder war, das sind rührende und unwiderstehliche Dinge.

Kleopatra steht auf dem Teppich, aus dem sie soeben herausgeschlüpft ist, und wendet sich zu Cäsar, der mit Schreiben beschäftigt an einem kleinen Tisch im Schatten sitzt. Und diese Frau von edelster Rasse, die man sich wie eine ägyptische Bronze vorstellt, hat leider geschwollene Knie und Knöchel, dazu Füße, die keineswegs in Aschenbrödels Pantoffel hineinpassen würden. Der kleine, in seinem Winkel hockende Cäsar ist durch seine großen ungeschlachten Füße nicht weniger bemerkenswert. Diese Leidenschaft der Idealisten für plumpe Knie und plumpe Füße ist doch erstaunlich. Ach! wie anders sind die Frauenhände und -füße bei Watteau.

Der Fehler Gérômes und der ganzen Schule, der er sich anschließt, ist, daß sie nicht zeichnen können. Farbengefühl haben sie auch nicht, und von Helldunkel wollen sie nichts wissen. Im

übrigen sind sie große Künstler, deren Ehrgeiz sich auf überschwengliche Bilder richtet. Was gibt es denn Besseres in Poesie, in Philosophie und Geschichte, als Homer, Sokrates, Alkibiades, Phryne, Kleopatra, Cäsar!

Das zweite Gemälde Gérômes stellt „Das Tor der Moschee el Assaneym" zu Kairo dar, wo „die Köpfe der von Salek-Kachef geopferten Beys" ausgestellt wurden. Ich hoffe, daß der Ausdruck „geopfert" für einen Ausstellungskatalog zum hohen Stil gehört! — Wie die Kunst, so die Literatur. Eine gewisse Auffassung von Bildern zieht eine ähnliche Sprache nach sich. Niemals würde ein naturalistischer Maler im Titel seiner Bilder sich zu solchem gesuchten Ausdruck verstiegen haben.

Mit ihrem Haufen abgeschlagener Menschenköpfe dürfte die kleine Malerei Gérômes dazu bestimmt sein, das Gegenstück zu dem „Türkischen Schlächter" (Salon von 1863) zu bilden, um den Hammelköpfe auf dem Boden herum liegen. Das ist nicht gerade heiter anzusehen! Aber Gérôme legt alle Sorgfalt einer raffinierten Ausführung hinein. Er hat selbst an Meissonier nicht seinesgleichen in der fleißigen Wiedergabe und Kleinarbeit photographischer Treue. Es gibt wundervolle Partien in diesem kleinen Gemälde, gleichwie in den meisten anderen Arbeiten Gérômes; hier sei vor allem die Architektur des arabischen Portals hervorgehoben. (1866. III. 294ff.)

XII.

Porträtmalerei

Das Porträt ist keine leichte Arbeit zu dieser Zeit. Als Tizian die Aristokratie des 16. Jahrhunderts malte, als er das Haupt des blonden Löwen, Kaiser Karls V. vor Augen hatte oder den Eberkopf Franz' I., drückte sich der Charakter der Persönlichkeiten in einer kräftigen Malerei aus. Die großen Zeitläufte bringen große Künstler hervor. Ein überlegener Mensch findet immer einen Maler, der seiner würdig ist. Das Genie begeistert das Genie. Luther hatte Albrecht Dürer, Heinrich VIII. Holbein; die Medicis hatten Michelangelo. Das 19. Jahrhundert hat vielleicht nur ein schönes Porträt hervorgebracht: das ist der Adlerkopf Napoleons von Gros.

Seit dem Porträt von Gros sucht einmal andere, die der Nachwelt würdig wären. Es ist gewiß nicht Charles X. von Robert Lefebvre. Und alle Helden der Restauration, wo sind ihre Bildnisse? Diese Bürger, die sich seit vierzehn Jahren überall breit machen, was wird aus ihren gewöhnlichen Bildern werden? Außer einigen Porträts

von Ingres, außer dem Porträt von George Sand und einigen Bildnissen von berühmten Originalen, welche die Persönlichkeiten unserer Zeit vor der Zukunft vertreten, bleiben lauter aufgedunsene Gesichter ohne Form, ohne Kennzeichen und ohne Namen, wie sie jedes Jahr im alten Louvre die kräftigen Bilder der Menschen aus der Renaissance oder die eleganten Gestalten van Dycks oder die glänzenden Erscheinungen aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. bedecken.

Mag sein, daß die Rasse entartet. Soviel steht fest: die Malerei ist im Verfall; denn die großen Maler haben oft schöne Bildnisse nach Bastardtypen gemacht. Velazquez hat mit der Figur Philipps IV. mehrere Meisterwerke geschaffen, mit diesem schwachen Nachfahren Karls V. und Philipps II. Karl I. von England ist eine bleiche Gestalt, die dahinschwindet, und doch, welch ein prachtvolles Gemälde ist Karl I. von van Dyck!

Der menschliche Kopf hat übrigens für begabte Künstler immer einen tiefen Sinn und eine fesselnde Bedeutsamkeit. Es gilt nur, den Vogel durch den Käfig zu sehen. Wenn der Geist zuweilen ausfliegt und das Gefängnis leer läßt, so ist doch die Tür nicht auf Nimmerwiederkehr hinter ihm zugesperrt. Das Tor des Geistes schließt sich nicht von außen, könnte man nach dem Wort des Poeten sagen. Der Vogel, der im Gehirn des Menschen leuchtet und singt, zerreißt niemals die Schnur, die seine Kralle an der Stange

festhält. Das Talent des Künstlers besteht beim Porträt darin, eben den Moment zu wählen, wo das Innere sich regt und hervorscheint.

So haben auch die großen Meister herrliche Bildnisse uns unbekannter Personen hinterlassen. Wer ist der hochgemute Venezianer, den man den Herrn mit dem Handschuh nennt, von Tizian? Wer ist der andere, dem Tintoretto beigemessene, der dem eben genannten im Louvre als Gegenstück zugeordnet ist? Er hat einen viereckigen Kopf, energische Züge, ein freies Auge, roten Bart, die Hand fest auf die Hüfte gelegt; sicherlich war es ein Mann der Tat. Und die beiden anziehenden Poeten ohne Namen, die dem Rafael zugeteilt werden: der eine mit etlichen Wolken über der Stirn, die bis auf die Augenlider herabsteigen, beweglichen Nasenflügeln, tiefeingezogenen Mundwinkeln. Man könnte ihn „die Melancholie" nennen. Der andere stellt die zarte Träumerei des Jünglingsalters dar. Das weiche Oval seines Gesichts ruht auf der kleinen zarten Hand. Seine blonden Haare und seine Sammethaut sind im Einklang mit den himmelblauen Augen. Der Schwung seines Mundes ist fein und ruhig. Es ist Cherubino in einer Anwandlung von Empfindsamkeit.

Man macht noch keinen Menschen, wenn nur die Nase mehr oder minder in der Mitte des Gesichts sitzt, nicht mit einem neuen Kleid und einem Vorhemd allein, sondern nur mit einem Charakter,

einer beliebigen Leidenschaft, einer Intelligenz, einem Willen. Jede Epoche hat ihre Physiognomie, und jedes Individuum trägt unterscheidende Züge. Die Familienähnlichkeit verdunkelt nie völlig das Merkzeichen der Persönlichkeit. Unterscheidet man denn nicht die Brüder aus demselben Blut trotz der auffallendsten Übereinstimmung? Jeder ist zuerst immer ein Selbst, ebenso wie man laut Brid'Oisons Ausspruch immer „der Sohn irgend jemandes" ist.

Ohne Zweifel, die durchgehenden Merkmale, die den Menschen unserer Zeit eigentümlich sind, wollen sich zum hohen Stil nicht recht eignen. Unsere Hauptbeschäftigung ist nicht der Art, dem Antlitz ein heroisches Aussehen zu geben. Und dann, welch lederne Gewöhnlichkeit! Aber warum sehen sich denn all diese Frauen und alle diese Männer so ähnlich? Das ist sicher die Schuld der Maler nicht minder, als die Schuld der Modelle.

Und doch, es gibt einige ausgezeichnete Porträts auch in dieser Menge stumpfsinniger Bilder.

(1844. I. 51—53.)

Sitten und Gebräuche bestimmen die Form. Dem schönen Geist entspricht die elegante Gestalt; dem Herzen ohne Falsch ein edler Ausdruck. Der äußere Mensch trägt das Gepräge des inneren Menschen, wie Swedenborg sagt; oder,

um mit Lessing zu reden: das Porträt ist das Ideal des Menschen. Allenthalben stellt aber der Mensch an sich selber auch die Denkart seiner Zeit dar. Die Griechen sind schön unter der Herrschaft Aspasias oder des Alkibiades, die Römer machtvoll unter Cäsars Regierung, das Mittelalter voll Überzeugungstreue, aber auch Starrheit, launisch und närrisch die Renaissance; Ludwigs XIV. Königtum ist voll Majestät, das 18. Jahrhundert nur Reiz und Wollust, die Revolution ist ernst und philosophisch, das Kaiserreich militärisch, die Restauration bigott, — und unsere Zeit ist gewinnsüchtig.

Die Kunst hat uns das Porträt all dieser Wahrzeichen hinterlassen: Venus, Antinous, die heilige Jungfrau, Diana von Poitiers, die Montespan, die Pompadour, Brutus, Murat, Charles X., und endlich das „materielle Interesse" mit dem glatten Gesicht, den runden Schläfen, dem verglasten Blick und dem bleifarbenen Teint. Das Geschlecht ritterlicher und kraftvoller Männer, und die feinen, und doch widerstandsfähigen Frauen, wie von Stahl, sie sind von der Welt verschwunden. Apoll und Venus sind tot. Don Quichote selbst hat die Landstraßen verlassen, und die Erde, diese verlorene Insel am Himmel, wird von Sancho mit seinen rohen Begierden beherrscht.

(1847. I. 482f.)

Woher kommt es eigentlich, daß die im Salon von 1861 ausgestellten Werke — mit wenigen Ausnahmen so mittelmäßig sind? Dem echten Maler „liegt" doch jedes Thema, prunkvolle Vorgänge wie intime Szenen, Schlachten ebenso wie Schäferszenen, Porträts von Durchschnittsmenschen ebenso wie Bildnisse genialer Leute. Rembrandt hat mit dem ersten besten Schädel Meisterwerke geschaffen, sei es der eines Handelsjuden, oder eines holländischen Seebären. Und haben nicht Rafael, Giulio Romano, Salvator Rosa, Velazquez und Rubens allesamt prachtvolle Schlachtenbilder gemalt?

Auch dem höfischen Leben hat es nie an glänzenden Auslegern gefehlt, und gerade das höfische Leben war es, das neben der Verherrlichung des religiösen Glaubens, die Künstler der Vergangenheit am meisten beschäftigt hat. Monarchen und Päpste, Fürsten und Priester, die Höfe und die Kirchen, die Feste der Edlen und die Zeremonien des Kultus bildeten fast ausschließlich das Thema aller Schulen, mit Ausnahme nur der holländischen, und etwa noch der vlämischen und deutschen Schule allein. Wie kommt es also, daß die gegenwärtige Kunst unfähig geworden ist, religiöse Gegenstände, kriegerische Ereignisse, Taten und Gebärden wiederzugeben, ja die Bildnisse der Persönlichkeiten, die über Nationen herrschen, nicht mehr fertig bringt? Es muß sich irgendeine Änderung im modernen Geiste vollzogen, eine Wand-

lung in den Empfindungen, von denen die künstlerische Inspiration herrührt, stattgefunden haben, irgend etwas Neues, das die Künstler von ihren früheren Bestrebungen loslöst. Und dies wird sie, auch gegen ihren Willen, zwingen, die Gedanken und Formen einer leichter verständlichen und zugleich natürlicheren Kunst auf anderen Wegen zu suchen.

Eine glänzende Gelegenheit zur Beurteilung der jetzigen Epoche und der Zeitgenossen müßte doch die Zusammenstellung von Porträts aller hochgestellten Persönlichkeiten Frankreichs oder gar Europas bieten: des Papstes, der Kaiser und Könige, Fürsten und Fürstinnen, der Minister und Gesandten, der Marschälle und Admiräle, Senatoren und Abgeordneten, Finanzmänner und Journalisten, Damen der Gesellschaft und der Halbwelt, der gesamten Regierungs- und Geldaristokratie, und endlich der Aristokratie des Geistes! Aber . . . aber, die Phrenologie und die Physiognomik sollten sich nicht auf das Gebiet der Politik, der Religion, der Diplomatie, des Heeres, der Verwaltung, der Börse, der Presse wagen — sollten es nicht wagen, das Haupt dessen anzutasten, was man gemeinhin „Autorität" nennt, ihre charakteristischen Züge zu analysieren, ihre Stirn, ihren Blick, samt Nase und Mund, Kinn und Hals, Händen und Füßen, ihre Stellungen und Bewegungen wiederzugeben: kurz, ihr eine gute — oder schlechte — Zukunft zu prophezeien.

Es ist nun einmal unumgänglich, den Wert der Persönlichkeit abzuschätzen, die der Künstler gemalt hat, wenn man ein Porträt auf seine Qualitäten hin studiert. Der oberste Vorzug, der vom Porträtisten gefordert wird, ist, daß er seinen Mann richtig erfaßt; daß er ihn auch gut male, kommt ja wohl erst in zweiter Linie. — Wes Geistes Kind ist dieser Mann? Und wes Geistes Kind ist jener? Was hatte der für besondere Fähigkeiten, Tugenden oder Laster? — und welche jener? Das interessiert zuerst an einem Porträt, das bewundert man gerade an den Porträts der alten Meister: — den Charakter des Modells. Es ist nicht leicht, an der Oberfläche eines gemalten Kopfes alles zu zeigen, was im Inneren eines Menschen steckt. Die großen Porträtmaler verfügten gleichzeitig über die Fähigkeit der Durchgeistigung und über ein souveränes technisches Können. Es ist sogar bemerkenswert, daß die berühmtesten Porträtmaler die ersten Maler aller Schulen sind: Lionardo und Rafael, Tizian und Tintoretto, Holbein, Velazquez, Rubens und van Dyck, Rembrandt. Aber wie das 19. Jahrhundert kaum ein paar echte Maler aufzuweisen hat, so hat es auch keine wirklich nennenswerten Porträtmaler gehabt. David, Gros, Gérard, sogar Prud'hon besaßen keineswegs die Tiefe Lionardos und Holbeins, den Glanz des Tizian und des Rubens, die Eleganz des Velazquez und van Dyck, noch Rembrandts ausdrucksvolle Originalität. Das Porträt Guizots

von Paul Delaroche, Ary Scheffers Bildnisse von Lamennais und Henry Martin sind wertvoll, aber nicht unbedingt als Gemälde. Einige Porträts von Ingres werden noch genannt; wir zweifeln, daß die Nachwelt den Cherubini mit seiner griechischen Muse bewundern wird, — falls etwas davon übrig bleibt; denn diese mager ausgeführten Bilder werden rissig, blättern ab und sind schon jetzt halb zerstört.

Unsere Epoche wird recht arm sein an historischen Porträts. Von Balzac gibt es nur ein Porträt, das Louis Boulanger gemalt hat; ebenso nur ein Bildnis der George Sand, von Charpentier. Wird die Photographie Ersatz dafür leisten? Ihre Anwendung datiert überhaupt erst seit der Mitte unseres Jahrhunderts.

Die Monarchen und Fürsten aller Dynastien sind ungefähr auf ihre Rechnung gekommen — wenn auch nicht in van Dyckscher Münze. Es fehlt nicht an Porträts von Napoleon I., Ludwig XVIII., Charles X., Louis-Philippe und ihren Thronfolgern. Heute wie einst gibt es noch immer eine Menge von diesen Herrscherbildern, und jetzt haben wir im Salon alle Nachkommen, Verwandten und fernsten Abkömmlinge der gegenwärtig herrschenden Napoleoniden.

Ich weiß wohl, die Menschen ein und derselben Epoche haben oft einen gewissen Typus gemein, eine oberflächliche Ähnlichkeit, — besonders die Frauen, und zwar in einem weit stärkeren

Grade als die Männer, deren Individualität in den Zufälligkeiten des Lebens viel mehr durchgebildet wird. Wenn man sich in Versailles in den Porträtgalerien aus dem 18. Jahrhundert umsieht, kann man bemerken, daß alle Frauen aus der Zeit der Pompadour ein und dasselbe Aussehen, die nämliche Physiognomie und sehr ähnliche Züge haben. Bei Nattier und mehreren anderen Malern ist diese Einförmigkeit geradezu auffallend. Ich für mein Teil habe all die reizenden Frauen, die Nattier gemalt hat, besonders die Töchter Ludwigs XV., niemals auseinanderhalten können.

Die Sitten und Gebräuche, die Manieren und Vorurteile, prägen den Individuen, die in ein und dasselbe Milieu gestellt sind und sich den gleichen Beschäftigungen und Zerstreuungen hingeben, einen gleichen physischen Zug auf. Dazu kommt der Einfluß der Mode, welche die Persönlichkeit ihrer Originalität entkleidet, die besonderen Merkmale und exzentrischen Züge verwischt, die Ecken abschleift, wo irgendwelche vorhanden waren, oder Schärfen herausarbeitet, wo keine da waren, die Formen an der einen Stelle vertieft, sie abrundet, wo es not tut, die Farben abblaßt oder steigert, die Haut bleicht, die Haare schwarz färbt, wenn sie sie nicht blond macht oder pudert, mit Gold oder Silber bestreut, die Schultern zusammenschnürt, die Elnbogen anschwellt, die Finger verlängert, die Füße schmaler macht, die Taille schnürt, sie bis zum Nabel verlängert oder

verkürzt bis unter die Achselhöhlen; und wenn solche Marionette erst von oben bis unten fertig ist, so steckt man sie noch in ein Futteral, einen Korb oder Käfig, und behängt sie mit denselben Stoffen, die nach den nämlichen Mustern zugeschnitten sind.

Dies ist zu allen Zeiten beobachtet worden, besonders aber in den Epochen des Verfalls. Im 16. Jahrhundert hatten indes trotz der Moden alle Klassen ihren Charakter; die Individualität erhielt sich, kraft der großen Ereignisse, die fast in der ganzen Welt vor sich gingen, im tätigen Leben sowohl, wie in den Wissenschaften und Künsten. Man denke nur an Erscheinungen wie Christoph Columbus, Galilei, Guttenberg, Luther, Erasmus, Rabelais; oder Michelangelo, Lionardo, Rafael, Tizian, Albrecht Dürer; oder Julius II., Karl V., Franz I., Heinrich VIII.! Dann später, nur in Holland ausnahmsweise, welche Charaktere, wie Wilhelm der Schweiger, Admiral de Ruijter und Rembrandt! Die Menge selbst ist in diesen stürmischen Zeiten der Neuerungen nicht im geringsten banal; in dem Gefühl sich auszuleben, trägt ein jeder offen seine Gedanken, seinen Charakter, sein Gebahren, ja selbst seine Tracht zur Schau. Wenn jeder auf seinen Modus lebt, dann ist die Zeit für Malerei gekommen; dann treten auch die großen Künstler auf. Man weiß ja, daß Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV. und Napoleons I. keine großen Maler gehabt hat, — daß Poussin über

die Alpen ging und einem Mignard und Lebrun den Platz räumte.

Nach einem guten Porträt erinnert man sich immer an die Persönlichkeit; man kennt sie, selbst wenn man sie nur im Bilde gesehen hat. Kennen wir nicht die Gioconda, den kleinen Träumer, der Rafael zugeschrieben wird, den Mann mit dem Handschuh von Tizian, den Karl I. van Dycks, ebensogut wie Leute aus unserm eigenen Kreise? Und nun versucht einmal, euch die schönen Damen ins Gedächtnis zurückzurufen, die im Salon ausgestellt waren, wenn ihr die lebenden Personen nicht vorher gesehen habt. Da liegt die entscheidende Erfahrung, nach der wir die Fähigkeit und Fassungsgabe der Porträtmaler beurteilen sollten!

(1861. II. 132ff., 138ff.)

Man könnte schwerlich einen Tag lang in Paris — und zweifellos auch anderswo nicht — spazieren gehen, ohne irgend einem Menschen zu begegnen, von dem man sich sagt: Welch prächtiges — oder welch reizendes Porträt wäre hier zu machen! Denn zuletzt gibt es eben doch sehr schöne Frauen auf der Welt, „wie geschaffen zum Malen", und schöne Kinder in der Stadt und auf dem Lande. Auch „schöne Männer" gibt es, aber das sind nicht diejenigen, die man gern im Vorübergehen anhält, um sie mit in sein Atelier zu

nehmen. Bei der Frau genügt Schönheit allenfalls. Beim Manne bedarf es noch anderer Dinge: ich meine, die Schönheit des Mannes charakterisiert sich vor allem durch die Merkmale von Klugheit, Aufopferung, Mut, tatkräftiger Energie, die zu dem Lebenswerke taugen, das er vollführen muß. Und solche Männer sind auch nicht unauffindbar. Es gibt tüchtige Männer überall, wie es überall schöne Frauen gibt.

Warum geraten also unsere zeitgenössischen Porträtisten nicht manchmal, und sei es auch nur durch Zufall, an Erscheinungen, deren Schönheit oder deren Charakter sie darzustellen vermöchten? Ach, es ist nicht so sehr das Modell, das fehlt, als vielmehr das Talent, der Geist des Malers. Haben denn nicht die großen alten Meister mit dem Kopfe irgendeines hergelaufenen Kerls Meisterwerke geschaffen? Es kommt nur darauf an, aufrichtig und unbeirrt jenen Grundzug allgemein-menschlicher Art herauszuholen, der auch die Mienen der gewöhnlichen Leute noch belebt. Aber vielleicht ist es das gar nicht, was die Künstler unserer Tage beschäftigt, dieweil der persönliche Wert der Modelle, die sie zu malen haben, doch im Vergleich mit dem Aufputz und dem umgebenden Beiwerk so gar wenig gilt. Wenn aber einmal Spitzen und Wappen allein die Bedeutung des Porträts bestimmen, so sollte sich der Porträtist an van Dyck oder Largillière erinnern, und Stoffe und Beiwerk wie sie zu malen lernen, um seine Menschen darin

einzuhüllen und sie im Aufwand der Farben vollends zu ersticken.

An ausdrucksvollen Köpfen, die wirklich den Mann oder die Frau darstellen, die dazu gesessen haben, gibt es, glaube ich, nicht einen einzigen in der Ausstellung. Und doch sind alle Modeporträtisten da vertreten: Winterhalter, Hébert, Chaplin, Dubufe u. a. (1864. III. 106 f.)

XIII.

Die französische Malerei auf der Londoner Weltausstellung 1862

Die Internationale Ausstellung in London verschafft uns keinen Begriff von der heutigen Bedeutung der französischen Maler für die europäische Kunst. Auf der Pariser Weltausstellung, ja, da konnte man sich ein Urteil über die Meister bilden, die das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts mit ihrem Ruhm erfüllten.

Die historischen Perioden dauern in der Kunst, wie auf den Gebieten der anderen Ausdrucksmöglichkeiten des sozialen Lebens, fast durchgehends ein Vierteljahrhundert, dem entsprechend, daß eine Generation einen Zeitraum von annähernd 25 Jahren einnimmt. Man kann diese Art Naturgesetz an der Entwicklung der verschiedenen Völker in verschiedenen Epochen kontrollieren. Wenn in Frankreich die politischen Revolutionen, wie man das oft beobachtet hat, aller fünfzehn Jahre eintreten und jener Beobachtungstatsache zu widersprechen scheinen, so liegt das daran, daß das französische Volk ungeduldiger als ein anderes seiner Bestimmung harrt, daß es bei der Flüch-

tigkeit seiner Neigungen zwischen Freiheit und Autoritätsglauben hin und her schwankt.

Wie dem auch sei, in den Künsten weist das verflossene halbe Jahrhundert in Frankreich zwei recht unterschiedliche Perioden auf: die klassische Schule, oder, wenn man so sagen will, die Wiedererweckung des Vergangenen, — die man für eine Renaissance hielt, — welche durch David vertreten wurde, und sich über ganz Europa verbreitete; und die romantische Schule, welche jene um das Jahr 1825 entthronte und bis gegen 1850 herrschte. Was diese hervorgebracht hat, sah man glorreich vereinigt auf der Weltausstellung von 1855. Damals empfing sie ihre feierliche Weihe, aber zugleich eine Art Todes-Apotheose. Sie hat gesiegt, also hat sie gelebt: sie ist tot, und seitdem gehört sie der Geschichte an.

In der Tat, seit 1850 hat Frankreich keine Kunst mehr, ebenso wie es keine Literatur mehr hat. Das Wenige, was in den Künsten oder in der Literatur Aufsehen erregt hat, ist einigen Überlebenden aus der vorhergehenden Epoche zu verdanken, Eugène Delacroix und Théodore Rousseau, George Sand und Victor Hugo zum Beispiel. Neue Geister sind gar nicht erstanden, weder in der Malerei, noch in der Bildhauerkunst, noch im Roman oder im Drama.

Indessen, die künstlerischen und literarischen Fähigkeiten können im Schoß eines Volkes nicht erlöschen. Ewig jung und unsterblich ist die Ein-

bildungskraft. Es kann kein Zweifel gelten, daß der erschöpften Romantik eine neue Kunst folgen wird. Ja, man darf bereits, trotzdem jede fruchtbare Initiative durch das Mißgeschick der Zeiten erstickt ist, auf bestimmte, nach anderer Richtung auslaufende Versuche hinweisen, die ziemlich unvorhergesehen gekommen sind.

Auf der einen Seite hat sich kühn der Naturalismus Bahn gebrochen, der übrigens in Zeiten des Überganges als das wesentliche und ursprüngliche Element aller menschlichen Schöpfung eine regelmäßige Erscheinung ist. Auf der anderen Seite hat, da der römische Stil von den Klassikern, der mittelalterliche von den Romantikern erschöpft worden war, eine Anzahl von Hohlköpfen es mit einer Mischung von vermeintlichem atheniensischem Stil und Zutaten à la Pompadour versucht. Und nun zeigt sich, in welchem Maße die Kunst und die Literatur zusammenhängen und parallel gehen: im Théâtre-Français spielt man den „Sperling der Lesbia", während man im Salon den „Hund des Alkibiades" ausstellt. Der Schöpfer der „Madame Bovary" und Champfleury sind die Gegenpole Courbets und Millets, wie Armand Barthet, Louis Bouilhet, Emile Auguier usw. die Gegenpole der Gérôme, Hamon, Baudry, Bouguereau, Cabanel, Rodolphe Boulanger und anderer Neugriechen.

Sind dies nicht die beiden einzigen Strömungen in der Malerei Frankreichs seit dem Nie-

dergange der Romantik? Eine Mode von lüsternen Mutwilligkeiten zum Ergötzen der großen Welt und der Halbwelt, die sich langweilen; — und die naive, ja ein wenig barbarische Rückkehr zu der mehr oder weniger vernachlässigten Natur, manchmal beinahe zynisch, und manchmal sittenstreng, mit der Absicht, gegen den Manierismus und die Entgleisungen der Gebildeten Einspruch zu erheben.

Um die moderne französische Schule auf der Londoner Ausstellung in würdiger Weise vorzuführen, hätte man also die Werke der beiden aufeinanderfolgenden Gruppen zeigen müssen, welche die erste Hälfte unseres Jahrhunderts ausgefüllt haben: zunächst Louis David, Prudhon, Lethière, Gérard, Gros, Géricault, Léopold Robert, Sigalon, Granet usw.; es war dies durch das Programm der Ausstellung genehmigt worden, und die Engländer haben denn auch ihre Reihe mit der Mitte des 18. Jahrhunderts eröffnet; — dann Ingres, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Decamps, Marilhat, Camille Roqueplan, Horace Vernet, Léon Cogniet, Couture, Gigoux, Lehmann, Isabey, Cabat, Paul Huet, Corot, Troyon, Diaz, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Meissonier und andere, die schon vor 1850 gefeiert wurden, und die das Königtum Louis-Philippes berühmt gemacht haben.

Von den ersteren ist nichts da. Von den letzteren wenig, einige fehlen sogar gänzlich, z. B.

zwei so originelle Talente wie Couture und Dupré; manche, darunter Größen wie Delacroix, Decamps, Diaz, Rousseau können nach ein oder zwei bedeutungslosen Gemälden unmöglich gewürdigt werden; Paul Delaroche und Meissonier sind vielleicht die einzigen, die annähernd als das erscheinen, was sie nach der Gesamtheit ihres Lebenswerkes bedeuten; Marilhat noch, dank seiner prächtigen „Ansicht vom Nil", im Besitz des Grafen Duchâtel; auch Ingres, obgleich er nur ein einziges Bild da hat, „Die Quelle", aber diese ist glücklicherweise das Gelungenste, was er in seinem Leben gemacht hat, vielleicht weil diese Gestalt ganz allein, isoliert in ihrer Nische steht. E i n Würfel, gut, wie der Schöpfer der „Steineklopfer" sagt; aber m e h r e r e Würfel erfordern Farbe und Helldunkel!

In Ermangelung glänzender Werke von den wahren Meistern der Schule ist demnach der französische Saal vornehmlich mit zwei Sorten von Erzeugnissen gefüllt, die man in der Kunstgeschichte kaum zählen wird: Militär- und Schlachtenbilder und Offiziersporträts; und dann die mythologischen Schilderungen und anderen raffinierten Kompositionen von der kleinen pseudoantiken Plejade. Da sieht man die „Fortuna" von Baudry einen Marschall aus dem ersten Kaiserreich anlächeln; Cabanels „Nymphe, von einem Faun geraubt" dicht neben einem Regiment Zuaven; den „Cirque césarien" von Gérôme unter der

„Schlacht von Alma"; den berüchtigten „Hund des Alkibiades" scheint man zurückgewiesen zu haben, aus Prüderie. Darauf hat man versucht, ihn in der Ausstellung von Pall Mall anzubringen; aber er hat das Schamgefühl der englischen Besucher derart verletzt, daß man ihn zurückziehen mußte.

Die Engländer tun Unrecht daran, gegen das Nackte in der Malerei zu protestieren: die Venus von Milo und Rafaels Galathea sind keineswegs unanständig; Recht aber haben sie, wenn sie in Gérômes traurigem Zierbildchen die Entartung des historischen Gefühls und die Karikatur der Antike zurückweisen. (1862. II. 285ff.)

PLASTIK

XIV.

Allgemeines

1. Darstellungskreise

Nichts paßt besser auf die Zweige des Apfelbaumes als Äpfel. Die schönsten Orangen würden daran sich nicht so gut machen. Nichts paßt besser zu einer Frau als das Kind. Ihre natürliche Frucht ziert sie herrlicher, als alle Edelsteine, die dem Busen der Erde geraubt sind. Das schönste Halsband für einen Mann sind die beiden Arme eines liebenden und geliebten Weibes. Das kostbarste Kleinod für eine Frau ist wieder das Kind, das sie am Busen trägt.

Frau und Kind, Mutter und Sohn, Maria und Jesus, die Barmherzigkeit, die Fruchtbarkeit, die Mutterschaft, — welche Meisterwerke sind nicht mit diesem Symbol und diesem Bilde geschaffen worden! Das ganze Mittelalter begeisterte sich daran. Vom 8. bis zum 16. Jahrhundert faßt sich die christliche Kunst beinahe in Jungfrau und Kind zusammen. In der Renaissance ist es auch noch das Weib als Mutter in echter Reinheit, die das Genie Rafaels liebt. Der prachtvollste Andrea del Sarto ist die Caritas im Louvre, diese mäch-

tige Amme mit Kindern, die wie Trauben an ihrem Hals hängen, an ihren Armen und ihren Hüften. Jeder der edlen Künstler des Mittelalters und der Renaissance hat seine Madonna mit Kind gemacht, und das war auch immer bis zum 18. Jahrhundert der bevorzugte Gegenstand der Meister in allen Schulen, um Tizian, um die Carracci, um Rubens, um Murillo und alle andern.

Es ist jedoch niemals hervorgehoben, daß die griechische Kunst nirgends die Mutter mit dem Kind aufweist. Man suche doch in seinem Gedächtnis irgendeine Statue, eine Gruppe, ein Relief unter allen Werken, griechischen oder römischen Ursprungs, die das Weib und ihren Sprößling darstellen, die diese Verbindung und Zusammengehörigkeit der beiden Wesen andeuten. Im antiken Heidentum war jedes Individuum von seiner Art getrennt, wie jedes Volk inmitten der andern fremden Völker abgegrenzt war, der Feinde ringsum. Wenn man Kinder meißelte, gab man sie allein wie die Großen, und in unabhängiger Beschäftigung begriffen. Da ist das Kind mit der Gans, da ist Cupido, der seine Pfeile schärft. Nach der griechischen Kunst könnte es scheinen, das Kind käme durch Zufall auf die Welt, und sei ohne Zusammenhang mit seinesgleichen. Wenn man vielleicht ein Kind in einer Gruppe antrifft, so ist es ein kleiner Bacchus zwischen den Nymphen, wie das Judenkind Moses zwischen den Töchtern Pharaos: ein Gelegenheitskind ist da,

man weiß nicht wie. Die Erforschung der Mutterschaft ist untersagt. Seltsam genug: die heidnischen Götter haben oft mehrere Mütter. Die Mutterschaft hat so wenig Bedeutung in der antiken Welt, daß man sie zweifelhaft läßt. Wer ist eigentlich die Mutter des Bacchus?

Weit mehr: suchen wir noch, ob es kein Beispiel gibt, wo ein Kind mit irgendeiner andern Figur verbunden ist. Ja, es gibt deren in der griechischen Kunst, und zwar in einer der schönen Statuen der griechischen Kunst: es gibt den Faun mit dem Kinde: einen Mann, der ein Kind mit beiden Händen hält. Dieser Gedanke würde einem Modernen niemals kommen. Das Kind muß mit der Mutter zusammen sein, wie die Frucht am Zweige. Ein Kind in den Armen eines Mannes ist wie eine von der Erde aufgelesene Frucht, die man in einen Korb legt. Und der griechische Kinderträger ist gar eine Mischbildung, der an den Schienbeinen die zottigen Wahrzeichen der Tierheit trägt. Welche Geringschätzung gegen das Kind und gegen die Frau!

Und bei den Römern gibt es auch eine Geburt, eine Säugung und eine Erziehung, die auf Monumenten abgebildet, in Marmor, in Stein, auf Medaillen wiederkehren: das ist die Geburt des Romulus und Remus. Die Mutter, die Amme ist — eine Wölfin.

Diese Beobachtung ist seltsam und neu, und war wohl der Mühe wert sie auszusprechen. Die

Frau ist nichts in der Kunst dieser schönen Kulturperioden. Sie ist als Mutter und als Gattin, als Geschöpf mit Geist und Gefühl nichts. Sie existiert nur im Zustand der Venus, d. h. der Wollust. Wenn man die Amorinen anführt, die zuweilen die heidnische Venus begleiten, so wird man ohne Zweifel Amor nicht für den Sohn der Venus nehmen. Das ist ihr Attribut und nicht ihr Kind. Sie wird angesehen als von und für Liebe geschaffen, viel mehr, als daß sie die Liebe gebiert.

Die wahre Liebe ist auch nicht mehr in der heidnischen Kunst angedeutet als die Mutterschaft. Sucht noch einmal, ob sich in der griechischen Statuenwelt eine Gruppe von Mann und Weib, Gatte und Gattin findet. Die Solidarität existiert von Mann zu Mann, niemals von Mann zu Frau, nicht mehr als von Frau zu Kind. Da sehen wir die schöne Gruppe von Kastor und Pollux. Es gibt Freunde, keine Liebespaare. „Was die wahre Liebe betrifft, sagt Plutarch in vollem Ernst, so ist das Weib ihr vollkommen fremd."

Es fehlt der griechischen Kunst also mancherlei, wenn wir unsere modernen Vorstellungen heranbringen. Es fehlt ihr sicher nichts, was Form und Ausführung anlangt. Die bestimmte, einmal gegebene Lebensauffassung hat sie mit siegreicher Überlegenheit dargestellt, und die Kunst keiner andern Zeit hat diese Vollkommenheit erreicht. Indes die Menschheit entwickelt sich doch und flößt der Kunst neue Auffassungen ein.

Die griechische und römische Kulturperiode hat für die Universalgeschichte nicht die überragende und fast ausschließliche Bedeutung, die man ihr hat beimessen wollen. Es ist eine prachtvolle Blüte, die sich auf einem eigenartigen Zweige des großen Baumes menschlicher Überlieferung entfaltet hat. Der Baum der menschlichen Kultur ist weiter im Orient gepflanzt, in Ägypten und in Indien, und es scheint, daß die Äste der modernen Welt unmittelbarer von dort ausgehen. Die ägyptische Kunst z. B. wie die indische Kunst bieten den Typus der unsterblichen Zeugung des Menschen in der Figur der Isis und des Horus. Da ist die Mutter und das Kind. Da ist der Keim der Familie und des menschlichen Zusammenhangs.

Das Christentum dankt ohne Zweifel seine historische Macht und sein archäologisches Interesse diesem neuen Ausdruck des Lebens. Außer dem Typus der Jungfrau-Mutter hat das Christentum noch einen Gegenstand in die Kunst eingeführt, der auf alle Weise gedreht und gewendet wird. Das ist die heilige Familie. Es reicht nicht aus, das Kind mit der Frau zusammenzunehmen, Weib und Kind müssen noch mit dem Manne vereinigt werden. Diese unauflösliche Dreifaltigkeit ist erst die ganze Menschheit. Die christliche Kunst hat deshalb über alles als Gegenstand die hl. Familie bevorzugt. Aber ihre Familie ist doch noch falsch und unvollständig: wo ist der Vater

und der Gatte? Hier sehen wir nur den offiziellen und hingebenden Beschützer; aber S. Joseph ist nicht der Patron der Ehemänner. Das mystische Weib des Christentums hat nur einen mystischen und unsichtbaren Gemahl. Das Christentum hat wohl den Engel Gabriel, aber nicht den Heiligen Geist in Menschengestalt gegeben. Die Frau und das Kind sind vergöttlicht; aber der Mann teilt ihre himmlische Natur nicht. Ich weiß wohl, daß das Christentum, indem es die Frau verherrlichen wollte, den alten Herrscher im Schatten lassen und unterordnen mußte. Aber es wäre philosophischer, den hl. Joseph seinerseits wieder zu Ehren zu bringen als Mann, und ihn mit der Frau auf gleiche Stufe zu stellen, in das selbe Licht. Der Zimmermann von Bethlehem wird eines Tages seine verkümmerte Gestalt und seine traurigen Kleider verlassen, um die Jugend und Geschmeidigkeit, die strahlenden Gewänder Gabriels zu empfangen. Es gibt eine poetischere Familie als die des Christentums, das ist die heilige Familie der Menschheit, gleich und einheitlich in allen Gliedern.

Es fehlt also auch dem Gedanken des Christentums noch etwas, unter dem Gesichtspunkt der Kunst und der Poesie. Die Zukunft kann demnach eine reifere und vollkommnere Kunst erhoffen, ausdrucksvoll und religiös, je nachdem sich das Gefühl für das Leben und die Begeisterung an der Wahrheit in der menschlichen Gesellschaft

entwickeln. Somit ist auch die Form nicht alles in der Kunst. Der Ursprung der Kunst ist das Ideal, das Gefühl und die Erfindung.

Die Kunst der großen Zeiten hat stets in den allegorischen Stoffen ihre höchsten Inspirationen gefunden. Die ganze Mythologie und der größte Teil der christlichen Vorwürfe sind mehr oder minder direkte Symbole. Die hl. Jungfrau ist die Verkörperung der Reinheit. Christus ist die Verkörperung der Hingebung. Die Kunst lebt fast nur von der Analogie, und das ist sogar der wesentliche Charakter des poetischen Genies, unter einer verwirklichten Form abstrakte Intentionen und ein ungreifbares Ideal zu verhüllen. Die großen Schöpfungen der Dichter, die sich in Versen, in Tönen, in Relief oder in Farbe vermitteln, sind immer die Verbildlichung eines Gedankens, d. h. die Metapher zwischen Sinn und Bild.

Der antike Olymp war die Versammlung der menschlichen Fähigkeiten, der schöpferischen Intelligenz, der Weisheit, der Stärke, des Mutes, der Wollust, der Poesie usw. unter den Gestalten des Zeus, der Athene, des Herakles, des Mars, der Venus, des Apoll; und ebenso hatten die Alten alle Kräfte der Natur personifiziert in den untern Gottheiten, in den Nymphen und Faunen, in einer Anzahl allegorischer Schöpfungen. Die moderne

Kunst hat auch diese poetischen Abstraktionen fortgesetzt. Was ist Othello? die Eifersucht. Was ist Tartufe? was ist Don Quichote? Wir erwähnten noch eben die Caritas von Andrea del Sarto. Albrecht Dürer hat die Melancholie gemacht; Rubens die Fruchtbarkeit. Jeder Maler hat sein Geheimnis der Inkarnation.

(1844. I. 60—66.)

2. Natur und Tradition

Die meisten Bildhauer haben großes Unrecht, ihre Vorbilder fast einzig und allein in der Vergangenheit zu suchen. Das goldene Zeitalter liegt vor uns, sagt Saint-Simon. Indes, während die Maler vor allem die Wirklichkeit studieren, studieren die Bildhauer vor allem die Tradition. Das ist eine unvollständige und unfruchtbare Methode. In sich selber, im Gefühl des unsterblichen Lebens sollten die Künstler ihre Begeisterung finden, nachdem sie allemal die Geschichte und die Natur betrachtet haben. Denn studieren heißt begreifen und auslegen. Die drei wesentlichen Elemente der Kunst, wie der Philosophie, der Wissenschaft und jeder intellektuellen Schöpfung sind: die Außenwelt, die Menschheit und der Mensch selber. Natur und Überlieferung müssen sich im Herzen eines Künstlers verbinden, zu einer geheimnisvollen Ehe, die den Kindersegen hervorbringt. Das ist das

Gesetz aller geistigen Zeugung ebensowohl wie der natürlichen.

Dies Hauptelement aller Poesie, das lebendige Element des individuellen Geistes, der sich in der originellen Auslegung der Natur und der Geschichte verkündet, wird jedoch in unserer zeitgenössischen Schule am meisten vernachlässigt. Die Selbständigkeit und die Erfindungsgabe fehlen unsern Künstlern vor allem. Die Handfertigkeit, das Geschick und ein gewisses Talent für die Ausführung sind bei unsern Bildhauern sehr bemerkenswert, mehr noch als bei unsern Malern. Aber in Ermangelung der innern Poesie bringen sie kaum anderes als gleichgültige, gewöhnliche Arbeiten ohne Charakter und Schönheit zustande.

Wo sind Charakter und Schönheit der antiken Skulptur? im Ausdruck des Ideals, das die Künstler in ihrem eigenen Herzen fühlten. Das antike Denken war so klar und bestimmt, daß es sich in der Form mit seltener Vollendung verkörperte. Aber, noch einmal, das Gefühl der modernen Welt ist der Antipode des Altertums. Unsere Ideen und unsere Systeme, unsere Kultur haben sich verändert; also vermag auch die dichterische Fähigkeit, dies „zweite Gesicht", das scharfsichtiger und heller ist, das Leben nicht so anzusehen, wie es die Griechen auffaßten, und die Form muß sich wandeln mit der Idee.

Zum Beispiel allen unsern modernen Künsten liegt ein Gefühl zugrunde, das die Lyrik, den

Roman, das Drama, die Musik durchdringt: das ist die Liebe. Nun, betrachten wir doch aufs neue die Liebe in der griechischen Gesellschaft und in der Mythologie. Jupiter, der ohne Zweifel den Typus der Vollkommenheit und das höchste Vorbild des antiken Mannes darstellt, — nimmt er, wenn er Frauen verführen will, auch nur menschliche Form an? Er verwandelt sich für Leda in einen Schwan, in Goldregen für Danaë, in einen Stier für Pasiphaë; d. h. Schönheit, Gold und Stärke sind, abgesehen von geistigen Vorzügen, die unwiderstehlichen Reize beim weiblichen Geschlecht. Und als auf Grund der Moral, die Plutarch auf den Trümmern der heidnischen Gesellschaft formuliert hat, der Vater der Götter und Menschen den Ganymed im Himmel unterbringen will, da raubt er ihn mit den Fängen eines Adlers. Der Mut übernimmt den Angriff auf den Mann, ebenso wie Bestechung, Stärke und Schönheit den Angriff auf das Weib.

Das Prinzip der antiken Poesie als Quelle der Eingebung auch für das moderne Dichten scheint uns durch diese einzige Bemerkung schon verurteilt, und dieselbe kann auf alle Gefühle der Vergangenheit ausgedehnt werden.

Es wäre ja nicht der Mühe wert zu leben, wenn die Zeit nicht eine fruchtbare Metempsychose vollzöge, die ohne Unterlaß die Welt einer unendlichen Vervollkommnung entgegenführt. Das fatalistische Altertum gab eine Sichel in die Hand

des alten Saturn, trotz dem Vers des Dichters „Omnia mutantur, nil interit". Die moderne Allegorie sollte die Sichel durch eine Fackel ersetzen.

Die wirkliche Welt selbst widerstreitet der plastischen Nachahmung der griechischen und römischen Kunst. Die menschliche Form hat sich seit dem Heidentum merklich verändert, gleichen Schrittes mit den Umwälzungen des Geistes. Es ist besonders die Phrenologie, die beim Studium der Kopfbildung diese eigentümlichen Unterschiede aufgewiesen hat. Als am Ende des 18. Jahrhunderts Winckelmann, dieser große Wiederauferwecker fossiler Marmorwerke, dieser Cuvier der Kunst, mit seinem geistvollen Fanatismus die Formeln der antiken Statuenbildnerei und die Proportionsgesetze der griechischen Figur gegeben hat, sagt er: die Stirn muß, um schön zu sein, niedrig bleiben. Danach schilt er auf Bernini und die andern Bildhauer, diese Kunstverderber, die in der modernen Skulptur die Stirn erhöht haben. Es ist sicher, daß die mittlere Höhe des Kopfes über der Augenlinie bei den Griechen nur anderthalbmal die Nasenlänge betrug, während heutzutage ein wohlgeformter Kopf zweimal diese Länge aufweist, d. h. die Horizontallinie der Augen teilt ihn in zwei Hälften. Und alle andern Proportionen der griechischen Statuen waren in Harmonie mit dem Kopfe. So hat der Apoll von Belvedere wenigstens zwölf Kopflängen.

Besonders klein ist der Kopf bei der Venus.

Die griechische Frau hat keinen Kopf nötig. Es genügt, wenn ihre prachtvollen Flanken auf den schönen Säulen ihrer gerundeten Beine getragen werden. Die heutigen Frauen würden mit so wenig Gehirn nicht leben können oder zum Idiotentum verdammt sein. Die Venus von Milo, dies unvergleichliche Meisterwerk, diese Vollendung der Schönheit, die idealste aller griechischen Statuen, die in der statuarischen Kunst dasteht wie das Gedicht Vergils an der Schwelle des Christentums, die Venus von Milo hat einen Kopf nur so dick wie der Arm. Sie ist noch immer die Wollust, aber eine keuschere und träumerischere Wollust, die sich zu vergeistigen strebt.

Nichts lehrreicher als das Studium der Phrenologie über die Verwandlung des menschlichen Kopfes seit der griechischen Zeit. Bei den Griechen ist, was vorherrscht, die schöne Architektur der Augenbrauen und der untern Teile der Stirn, wo die künstlerischen Fähigkeiten ihren Sitz haben, wie Form- und Farbensinn, musikalische Begabung, Liebe zur Natur, Sinn für Tatsachen, Wahrnehmung des Einzelnen, Eindrücke der Außenwelt, und die Einbildungskraft. Diese Eigenschaften sind allen Typen gemein, die uns die griechische Kunst überliefert hat. Zwei Köpfe allein entfernen sich von dieser natürlichen und geheiligten Form, der Platons und der des Sokrates, des griechischen Christus.

Bei den Römern, die zum Handeln und Er-

obern ausersehen waren, bei dem Herrenvolk von Staatsmännern, verbreitert sich der Kopf seitlich. Der römische Typus hat zwei Berge über den Ohren: das ist die Gruppe des Zerstörungstriebes, des Mutes, der Klugheit. Der griechische Adler ist in einen Löwen verwandelt. Der römische Kopf von so unverhältnismäßiger Breite ist aber auf der Höhe abgeplattet; die vordere Partie der Stirn, das Organ der reflektierenden Fähigkeiten, schiebt sich vor und beherrscht die Augenbrauenbögen. Dazu die außerordentliche Entwicklung des Hinterkopfes und des Nackens. Da ist der ganze römische Charakter. Entfaltung der sinnlichen Instinkte, Macht des Handelns, politisches Geschick; aber keine originale Kunst, kein religiöses Empfinden.

Im Sueton steht zu lesen, daß Caligula den Einfall hatte, den berühmtesten Statuen Griechenlands, die nach Rom übertragen waren, den Kopf abschlagen zu lassen, und die griechischen Köpfe durch sein eigenes Marmorbild ersetzen zu lassen. Während so der römische Kopf auf den Schultern der alten Welt lastete, verkörperte sich eine neue Macht in einer neuen Form. Jesus, der friedliche Cäsar, sollte seinerseits den römischen Koloß enthaupten. Der Kopf Christi gleicht nicht mehr dem antiken Kopf: die Schläfen sind eingezogen und der Scheitel erhebt sich zum Himmel. Das ist das Kennzeichen der Religiosität, die edle Bekrönung des menschlichen Gehirns. Das Christen-

tum hat die tiefe Furche, die man auf den römischen Kaiserköpfen bemerkt, ausgefüllt, und um das religiöse Gefühl erheben sich der Sinn für Gerechtigkeit und für allgemeine Menschenliebe. Das unterscheidet die beiden Typen wesentlich. Die menschliche Form hat sich mit der Kultur erneuert.

Wenn der Grund der Gefühle und die plastische Form verändert sind, wie sollte man eine ganze fossile Gesellschaft nachahmen können?

Und ebenso muß den Nachahmern des Mittelalters das gleiche vorgehalten werden. Die Renaissance und die moderne Philosophie haben die katholische und feudale Welt verwandelt. Die Christusgestalten des Michelangelo und die Madonnen Rafaels sind nicht mehr die geheiligten Typen der ersten christlichen Zeiten. Die unermüdliche Menschheit hat sich im mystischen Christentum ebensowenig unbeweglich machen lassen wie im heidnischen Sensualismus. Die Geschichte ist nur ein abenteuerlicher, waghalsiger Vorwärtsmarsch, der ruhelos nach unbekannten Horizonten drängt, zuweilen den Kopf umwendet nach dem, was nur noch Erinnerung ist, aber stets verlangend nach dem, was noch nichts ist als eine Hoffnung.

Es gibt also nur eine fruchtbare Art, aus der Überlieferung zu schöpfen: das ist zu sehen, was unsere Vorfahren im Gefühl und in der Form ihrer Zeiten geschaffen haben, ihre Systeme der

Auslegung zu ergründen und dann selbst auf eigene Hand auszulegen nach der lebendigen und durchaus originalen Begeisterung.

Die Renaissance des 16. Jahrhunderts hat diese Methode mit wunderbarem Instinkt gehandhabt. Es ist, als ob alle Vorzüge der früheren Kunstweisen sich in den Werken der großen Künstler Italiens und Frankreichs zusammenfaßten; denn Frankreich kann in der Skulptur wenigtens mit Italien im 16. Jahrhundert wetteifern. Jean Cousin, Jean Goujon, Pierre Bontems, Germain Pilon und all diese herrlichen Werkmeister, die mit ihnen an den Palästen und öffentlichen Denkmälern arbeiteten, hängen unmittelbar von keiner Zeit und keiner Schule ab: sie haben die Eleganz und Schönheit der Antike, die Kraft und die Bewegung Michelangelos, die Üppigkeit und Phantasie der maurischen Kunst, und zuweilen das Gefühl und den Ausdruck der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Unsere Bildhauer sind immer viel stärker gewesen als unsere Maler. Was besitzen wir denn noch heute von der Malerei des 16. Jahrhunderts? Ein Bild von Cousin vielleicht und einige Porträts von Clouet; der Rest gehört den Italienern, die nach Frankreich berufen waren, wie Primaticcio und Rosso, die in Wahrheit allerdings von den unter ihrer Leitung gebildeten Künstlern würdig unterstützt wurden. Aber von französischer Skulptur der Renaissance besitzen wir Fontainebleau, Chambord, Chenon-

ceaux, Blois, Soleisme, die École des Beaux-Arts in Paris, einige Teile des Louvre, und wieviel Schlösser, und wieviel Statuen, die im Museum für moderne Skulptur vereinigt sind, wieviel Arabesken, Medaillons und Schmuckstücke aller Art, die überall zerstreut sind. Und, nach den erlauchten Gründern unserer erneuerten Schule, d. h. Barthélemy Prieur, Gentil de Troyes, Francheville, Jacques Sarrazin, die Anguier, und wieviel andere bis auf Puget. Dieser ist ein französisches Genie, das keinem andern nachahmt; in diesem Punkt ist Puget sozusagen exzentrisch in unserer Tradition. Er beherrscht dann die ganze Skulptur des großen Jahrhunderts, die Girardon, die Desjardin, wie Michelangelo die Florentiner Schule beherrscht.

Nach Puget gibt es im 18. Jahrhundert einen reizenden Zweig der französischen Schule: es ist die Familie der Coustou und ihrer Schüler, die den zeitgenössischen Malern noch überlegen sind, wenn nicht Watteau.

Seit der Schule der Coustou sind die großen Bildhauer, wenn auch nicht die geschickten Handwerker in Frankreich selten. Man darf Caffieri nennen, den Urheber der Büsten von Rotrou und der beiden Corneille in der Comédie-Française, und Houdon, den Urheber der Statue Voltaires. Die Bildhauer des Kaiserreichs haben nicht einmal eine Büste Napoleons zu hinterlassen verstanden; es ist David, der Maler der Revolution, der

in Ermangelung jener das Reiterbild des Kaisers in dem berühmten Übergang über die Alpen geschaffen hat, eine Reiterstatue in Relief.

David d'Angers, der Bildhauer, hat mit Glanz die Wiederbelebung unserer Schule versucht; er hat am meisten geschaffen seit zwanzig Jahren; er hat seine Werke überall hingesandt, in die Städte Frankreichs wie der andern Länder; er hat das Verdienst, Gedankeninhalt und großen Stil zugleich zu erstreben, und seine Ausführung ist durchaus meisterhaft. Barye hat der Skulptur einen ergänzenden Bestandteil wiedergegeben, der seit einigen Künstlergenerationen vergessen war, das Element der Phantasie, der Feinheit, der Lebhaftigkeit. Barye ist ein Mann aus dem Jahrhundert Cellinis. Mehrere andere Künstler, wie Antonin Moyne, Pradier, Préault, Foyatier, Duseigneur, Maindron usw. haben jeder in seiner Weise dazu beigetragen, wieder Leben in die französische Skulptur zu bringen.

(1844. I. 82—89.)

XV.

Studien über die Bildnerei des 18. Jahrhunderts im Foyer der Comédie-Française

Wir haben in Paris ein Skulpturenmuseum, von dem man kaum zu reden pflegt, und das doch für die Geschichte unserer nationalen Bildhauerkunst am Ende des 18. Jahrhunderts sehr merkwürdig ist. Das öffentliche Foyer der Comédie-Française enthält ein Dutzend ausgezeichneter Büsten von den Meistern aus der Zeit Ludwigs XVI., einige aus der Zeit des Kaiserreichs und ein Dutzend Büsten aus der zeitgenössischen Schule; drei aufeinanderfolgende, ineinander übergehende, aber doch in Hinblick auf Stil und Ausführung recht unterschiedliche Perioden.

Voriges Jahr diente uns der Bericht über die Ausstellung der Société des peintres, wo Greuze, David, Gros, Géricault, Prudhon, Léopold Robert und Ingres gezeigt wurden, zu einer Einführung in den Salon von 1846; wir folgerten aus dem Gesehenen ungeahnte Lehren über die Malerei. Diesmal wollen wir uns durch das Studium der vornehmen Köpfe Rotrous und der Corneille, Molières und Voltaires von der Hand Caffieris und Houdons, und der anderen Büsten von Lemoine, Pajou, Foucou und ihren Nachfolgern auf die

Kritik der Skulpturen vorbereiten, die uns der Salon im Jahre 1847 bringt.

Ich glaube, die Bildhauerkunst ist niemals weniger beachtet worden als in unserer Zeit. Während der Renaissance existierte eine Plejade von Künstlern, die seit den Tagen Ludwigs XII. und des Kardinals von Amboise bis in die Zeit Heinrichs IV. fortbestand, von Jean Joconde und Paul Ponce, den französierten Italienern, bis zu Giovanni da Bologna und Francavilla, oder vielmehr Jean de Douai und Francheville, den italianisierten Franzosen; denn in diesen letzten Jahrhunderten ist Italien immer die Wiege oder doch wenigstens das Baptisterium der Kunst gewesen. Wieviel Paläste, wieviel Kirchen und Schlösser sind nicht von jenen erhabenen Schöpfern ausgeschmückt worden! Cousin, Goujon, Niccolò del Abate, Ponce Jacquio, Germain Pilon, Barthélemy Prieur, Bernard Palissy, Jean Juste von Tours, Michel Columb von Nantes, Gentil von Troyes und so viele Namenlose, die durch ihre Werke berühmt geworden, obwohl ihre Namen heutigen Tages verloren sind. Amboise, Gaillon, Ecouen, Anet, Villeroi, Chantilly, Meudon, Fontainebleau, Chambord, Chenonceaux, die Grabmäler von Saint-Denis, die Heiligen von Solesmes, das Louvre! Eine prachtvolle, höchst anmutige und unendlich mannigfaltige Kunst.

Im 17. Jahrhundert beginnt die Reihe derer, die genannt werden müssen, mit Simon Guillain

und Jacques Sarrazin, den Bildhauern Ludwigs XIII. oder vielmehr Richelieus; sie wird weitergeführt durch die Anguier, die Lerambert, die Marsy, die van Cleve, Regnauldin, Thierry, Desjardins, Girardon, den Lafontaine und Boileau mit Phidias verglichen, wie Molière Mignard dem Rafael zur Seite stellte! Geschickte und fruchtbare Praktiker, die das Schloß und die Gärten von Versailles mit ihren Steinbildwerken überschüttet haben. Und, allen voran, der große Puget. Ferner noch Théodon und Lepautre, Legros, die Fremin, die zahlreichen Schüler Girardons, Coysevox, der unermüdliche Schöpfer, und die Coustou, welche zu der Kunst Ludwigs XV. überleiten.

Die ganze Schule des 18. Jahrhunderts geht unmittelbar oder mittelbar aus den Coustou hervor: Bouchardon, die Francin, die Adam, die Lemoine, Falconnet — der Freund Diderots, Pigale, Allegrain, und nach ihnen Pajou, Caffieri, Houdon, Bridan, Foucou, Berruer, d'Huez, Julien, Dejoux, Moitte, Stouf, Mouchy, und endlich die Generation, welche in das Kaiserreich und in das 19. Jahrhundert hinübergreift, Rolland, der Lehrer des David d'Angers, Chaudet, Callamard, Bosio usw.

Damit stehen wir vor unseren Büsten im Foyer der Comédie-Française.

Diese Sammlung von Porträts in Marmor ist folgendermaßen verteilt: im großen Foyer Pierre Corneille und Molière, zu beiden Seiten einer schlechten Büste des Königs Ludwig-Philipp;

vorn, an den Seiten des Kamins, Racine und Voltaire; dann Regnard und Crébillon, Casimir Delavigne und Marie-Joseph Chénier.

In der Galerie an der rue de Richelieu, rechts, wenn man das Foyer verläßt, Rotrou, Dancourt, Jean-Baptiste Rousseau, Destouches, Dufrény, Ducis, Sedaine, Lafontaine und Lulli; zur Linken Thomas Corneille, Piron, Debelloy, Lachaussée, Lesage, Marivaux, Duval, Andrieux und Picard.

In dem Verbindungsgange, der zum Foyer der Schauspieler hinüberführt, Baron und Gresset, Quinault und Beaumarchais.

Die älteste von diesen Büsten ist die von Crébillon (Vater); sie wurde 1760 von Lemoine modelliert und 1778 von J.-B. d'Huez in Marmor ausgeführt.

Jean-Baptiste Lemoine, geboren zu Paris im Jahre 1704, Sohn und Schüler des Jean-Louis Lemoine, gestorben als Rektor der Akademie im Jahre 1775, war der Neffe von Jean-Baptiste Lemoine, dem Schöpfer des Deckengemäldes in Versailles. Von dem Bildhauer Jean-Baptiste schrieb Diderot: „Er mag sich noch soviel gegen die Stirn schlagen — es ist nichts dahinter!" Andererseits wendet d'Argenville auf ihn das Wort der Mme. de Sévigné an: „Der ganze Mensch sprüht von Geist." Diderot fügt hinzu: „Seine Komposition ist ohne geniale Größe, schwung- und wirkungslos; seine Gesichter sind nichtssagend, kalt, plump und manieriert. Gerade wie

sein Charakter, in dem nicht der leiseste Zug vom ‚natürlichen Menschen' zu finden ist." Ja, wo wäre dieser natürliche Mensch zu finden, den das 18. Jahrhundert überall suchte? Hierin hatte unser moderner Diogenes freilich Recht, obwohl seine Philosophenlaterne manchmal ein falsches Licht auf seine Zeitgenossen geworfen hat. Wißt ihr, warum er für Falconnet begeistert ist? „Weil der ein Philosoph ist, weil er an nichts glaubt und seine Gründe dafür hat!" In Wahrheit, weil er, nach Diderot, auch „fein und geschmackvoll, weil er geistvoll und zartsinnig, voll graziöser Anmut und sogar genial ist".

Über Caffieri hat sich Diderot ein wenig im entgegengesetzten Sinne getäuscht. Nachdem er ihn im Jahre 1765 recht schlecht behandelt hatte: „Was zum Teufel soll ich euch über Caffieri sagen!", bringt er ihn im Salon von 1767 wieder zu Ehren: „Alles, was Caffieri in diesem Jahre ausgestellt hat, ist lobenswert; da fehlt nichts von dem, was man von ihm weiß." Caffieri ist in der Tat ein höchst temperamentvoller und tatkräftiger Künstler, der schon eine lebhaftere Sympathie von seiten des großmütigen Philosophen verdient hätte. Das, was man das Flammende im 18. Jahrhundert nannte, dieser feurige und überraschende Werf des Bildwerkes in strahlender Form, das besaß Caffieri mehr denn irgendeiner von den Bildhauern seiner Zeit, und ich weiß nicht, ob man in der ganzen französischen Schule

schönere Büsten antreffen wird, als die von Rotrou, Thomas und Pierre Corneille. In ihnen steckt die Großzügigkeit und Kühnheit Pugets, Germain Pilons Anmut, die Gewandtheit Coysevox' und Coustous Lebhaftigkeit. Und wie gut hat der Bildhauer den Charakter seiner Modelle erfaßt! Diese edle und ungestüme Wendung, die er dem Kopfe Rotrous zu geben gewußt hat! Die Bewegung des Halses ist geradezu herrlich, und diese lebenatmenden Nasenflügel! Das Haar ist mit in Erregung, und voll innerer Unruhe der Blick. Man ahnt hier den heroischen, fast gleichwertigen Vorgänger des großen Corneille.

Dieser selbst ist ruhiger, sein gedankenvolles Haupt vermittelt den Ausdruck tiefen Nachdenkens. Die mächtige Stirn ruht auf zwei Bogen von wunderbarer Vollendung. Die Unterlippe ist etwas gekräuselt, und das Kinn verrät unbeugsame Entschlossenheit. Der Thomas Corneille ist der Ausführung nach ebenfalls ein Meisterwerk; korrekte, sichere Linienführung, geschickte Modellierung — das Ganze von durchaus meisterlichem Stil.

Noch sechs andere Büsten im Foyer der Comédie-Française sind von Caffieri: Belloy, Piron, Lulli, Lafontaine, Lachaussée und Jean-Baptiste Rousseau; der erste aus dem Jahre 1771, der letzte von 1787; Pierre Corneille 1777, Rotrou 1783, Thomas Corneille 1785.

Die berühmten Büsten Molières und Voltaires

von Houdon sind von 1778, demselben Jahre, in dem Voltaire und Rousseau starben. Da fragt man sich, warum ist denn Jean-Jacques nicht vertreten in dieser Galerie dramatischer Autoren? Das ist eine Unterlassungssünde, die wieder gut gemacht werden müßte; David d'Angers z. B. könnte uns nach der Totenmaske, die nur leider an der Stirn die Spur einer Kugel zeigt, ein schönes Bildwerk meißeln. Hat nicht auch Houdon selbst eine Büste Rousseaus hinterlassen, als Gegenstück zu derjenigen Voltaires?

Der Voltairekopf ist eine Wiederholung des Kopfes der Marmorstatue; schlauer, durchdringender Blick, eine ungeheure Stirn, hinter der so viele Ideen rumorten, und ein Mund, — wie ein Bogen zum Pfeilschleudern gespannt.

Welch ein Unterschied zwischen dieser Physiognomie und der Molières! Molières Kopf ist der „menschlichste" — im wahren Sinne des Wortes — den uns die Tradition erhalten hat, wie sein Genie denn auch das sympathischste und universellste ist. Wie bezeichnend sind doch Form und Ausdruck des Antlitzes! Ich für mein Teil kenne wirklich keinen schöneren Schädel als denjenigen Molières; er hält sich, was Schönheit anbetrifft, an der Seite der vollkommensten Originalköpfe, die von den griechischen Bildhauern gemeißelt wurden, wenn er auch einen völlig anderen Charakter in sich birgt. Ich besitze die Terrakotta Molières von Houdon, als Gegenstück

zu der Bronze des griechischen Arztes, deren Original in der Bibliothèque Nationale steht. Molière repräsentiert, wenn man so sagen darf, den modernen Menschen, im Gegensatz zu dem Menschen der Antike. Der griechische Schädel ist regelmäßig und unveränderlich; Molières Kopf dagegen melancholisch und von Leidenschaft erfüllt; man muß ihn lieben, während der andere zur Bewunderung zwingt. Der Grieche hat etwas vom Adler; Molière hat von nichts anderem etwas, ist nur Mensch. Beinahe alle Köpfe aus der alten oder neuen Geschichte haben eine mehr oder weniger entfernte Ähnlichkeit mit irgendeiner Tierrasse; Molière aber ähnelt keinem einzigen Typus der niederen Gattungen. Er ist in Wahrheit ein Ebenbild Gottes, nach dem Ausdruck der Genesis. Und wie die Athener ihren Frauen empfahlen, ihr Heim mit den Statuen der Wettkämpfer und Heroen zu schmücken, damit sie schöne Kinder zur Welt brächten, so könnten wir unseren Müttern raten, Molières Porträt in ihren Gemächern anzubringen. Die zukünftigen Generationen würden dadurch zweifelsohne an körperlicher und moralischer Schönheit gewinnen.

Houdons Büste ist ein wahres Wunder. Der Kopf, beschattet von wallendem Haar, das in der Mitte gescheitelt ist wie das Haar Christi, neigt sich leicht nach rechts. Der ein wenig in die Höhe gedrehte Schnurrbart läßt die ausdrucksvollen Lippen sehen, deren prononzierte Zeich-

nung einen wohlwollenden Charakter und keusche Sinnlichkeit verrät. Die weit geöffneten Nasenflügel scheinen unter dem Einfluß erhabener Eindrücke zu vibrieren. Leute mit unbedeutender Nase und dünnen Lippen werden niemals hochherzige und reiche Naturen sein. Die weit vorspringenden Bögen der Augenbrauen wölben sich über einem rein und klar blickenden Augenpaar. Über dem nackten Hals hat der Bildhauer eine Schärpe in nachlässiger Verschlingung zusammengebunden; und dieser einfache Anputz bringt das poesievolle Antlitz des Dichters des „Misanthropen" erst recht zur Geltung. Das höchste Lob, welches man dieser Molièrebüste zollen kann, ist, daß sie — ganz abgesehen von der sich darin ausprägenden Empfindung und der geschickten Ausführung — den Anschein erweckt, als ob sie nach der Natur gearbeitet sei.

Der Kopf Racines, von Bridan glaube ich, erregt nicht soviel Bewunderung. Racine und Ludwig XIV., die einander täuschend ähnlich sahen, galten bekanntlich für die beiden „schönsten Menschen" des 17. Jahrhunderts. Nun, diese Schönheit ist recht anfechtbar, wenn man den Ausdruck höher erachtet, als Regelmäßigkeit. Der Kopf Ludwigs XIV. bietet alle Merkmale des Egoismus und frostigen Hochmutes. Die Nachwelt hat die übertriebene Hochachtung, welche die Hofschranzen vor dem Genie und der Schönheit des großen Königs hatten, wesentlich herab-

gemindert. Das Genie Racines, seines Doppelgängers, ist von den närrischen Angriffen der romantischen Schule zwar nicht angetastet worden; jedoch darf man neben Molières und Corneilles Köpfen den Kopf Racines etwas kleinlich, vorsichtig und zusammengedrückt finden; was natürlich die „Phädra" nicht hindert, ein Meisterwerk und eine wahrhaft poetische Schöpfung zu sein.

Pajou, der unter Ludwig XVI. sich eines großen Ruhmes erfreute, ist der Schöpfer der Büste Dufrénys, datiert von 1781. Er hatte zwölf Jahre in Rom zugebracht; einige von seinen Arbeiten sind im Museum für moderne Skulpturen, in Trianon und in Saint-Cloud zu sehen. 1782 restaurierte er die „Fontaine des Innocents" von Jean Goujon. Er starb 1809 im Alter von 79 Jahren.

Die Büsten Regnards, 1799, und Dancourts, 1782, sind von Foucou, die Büste Destouches', 1781, von Berruer. Diese beiden Bildhauer haben nichts hinterlassen, was ihren Namen der Vergangenheit entreißen sollte.

Während des Kaiserreiches fügte man, im Jahre 1812, die Büsten Ducis' von Taunay, Barons und Gressets von Fortin hinzu.

Es ist recht traurig, wenn man die Erzeugnisse der kaiserlichen Schule mit der lebensvollen und eleganten Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts vergleicht. Merkwürdig: dieses heroische

Zeitalter des modernen Cäsar, eine Bronze- und Marmorzeit wie die der römischen Imperatoren, wenn man nur die gewaltigen historischen Ereignisse ins Auge faßt, hat nicht einen einzigen Bildhauer hervorgebracht. Die Maler, Louis David an der Spitze, äfften die Bildhauerei nach, wie schon Guizot in seinem Salon von 1810 mit vollem Recht ausgesprochen hat. Von dem Verfahren und den Wirkungen der statuarischen Kunst versprachen sich die Maler auch den Erfolg ihrer Bilder. Louis Davids „Horatier", Gérards „Belisar", der „Marcus Sextus" von Guérin würden, in Stein ausgeführt, ganz annehmbare Gruppen abgeben. Aber einen Bildhauer, der bildnerisch schuf, der mit Modellierholz und Meißel arbeitete, gab es nicht. Chaudet und Rolland verfügten zwar über eine gewisse Geschicklichkeit; jedoch, wer wird sie nach hundert Jahren noch kennen?

Die klassische oder akademische Revolution, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts innerhalb der bildenden Künste vollzog und deren Nachwirkungen fast noch in unseren Tagen zu spüren sind, hat nicht einen einzigen hervorragenden Vertreter der Plastik erstehen lassen. Winckelmann war es hauptsächlich, der mit seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" diese Reaktion hervorrief. Auf dem Gebiete der Malerei wurde er alsbald unterstützt von seinem Freunde Rafael Mengs, und etwas später von Louis David. Winckelmanns Formel lautete: „Das absolut

Schöne, dessen Typus die griechische Kunst ist.“ Eine unglaubliche Ketzerei, welche die Zukunft der Vergangenheit aufopfert und die eigene Betätigung lebendiger Poesie, die ewige Erneuerung des menschlichen Geistes schlechterdings verneint. Winckelmanns Kreuzzug zur Eroberung des zerstörten Jerusalem riß alle Gelehrten Europas mit fort, und seiner Gefolgschaft schlossen sich plötzlich auch sämtliche feudalen Herren der Kunst, der Kritik und der Literatur an. Dieser Armee von Fanatikern gelang es aber doch nicht, den alten Lazarus wieder aufzuerwecken, und die Allerbeharrlichsten vermochten nur ein paar Fetzen von dem Leichentuch, das sie aus dem steinernen Grabe hervorgezerrt, zu erhaschen. Das sind die Folgen, die sie fünfzig Jahre lang auf dem Felde der europäischen Kunst herumgeschleift haben. Das entwichene Leben behielt der geizige Tod zurück in den Grüften des alten Jerusalem.

Gleichwohl fand sich ein junger Mann, der, im Jahre 1779 nach Rom gelangt, sehr bald seine Begabung mit aller Inbrunst der Aufgabe widmete, aus der alten Kunst neue Pasteten zu backen. Canova gehört freilich, seinen ursprünglichen Neigungen nach, durchaus zur graziösen Schule des 18. Jahrhunderts, aber seine späteren Werke, mit Ausnahme der „Magdalena“, haben die Nachahmung der griechischen Plastik mit Entschiedenheit aufgenommen. So der „Theseus mit dem

Minotaurus" und „Herkules mit Lykas". Canova war es auch, der von dem ersten Konsul eine Kolossalstatue in voller Nacktheit gemacht hat, die heute — seltsame Fügung des Schicksals! — dem Lord Wellington gehört. Und Canova war es, dem 1815 der Auftrag gegeben wurde, aus französischen Museen zurückzuholen, was auf den Eroberungszügen des Kaisers aus Europa zusammengeschleppt worden war. Er starb im Jahre 1822.

Sucht nur recht! Kennt ihr einen großen Bildhauer aus der Zeit des Kaiserreichs? Es gibt eben keinen. Und während sich, im Verlaufe der Restauration, die Malerei in Gemeinschaft mit der Literatur selbständig machte, während von allen Seiten neue Maler auftraten, so verschieden von der akademischen Schule, und so verschieden untereinander, Prudhon, Ingres, Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Sigalon, was tat da die Plastik? Nur einer ging aus der ruhmlosen Menge hervor, David d'Angers, dessen edle Überzeugungen und dessen kraftvolles Wissen doch mehr den Geist, als die Form der statuarischen Kunst wiederbelebt haben. Aber wieviel hervorragende Bildhauer, die auch künftigen Ruhmes sicher wären, zählt ihr neben unseren modernen Malern?

Nach der Revolution von 1830 kamen einige Anläufe der Erneuerung zum Vorschein, und die Romantik, wie man's später nannte, quälte auch, wenn gleich nur oberflächlich, Marmor und

Bronze. Die Bewegung war jedoch nicht einmütig und tiefgehend, wie in der Malerei, in der Literatur und auf dem Theater. Heutzutage haben wir ein halbes Dutzend guter Bildhauer um David d'Angers und Barye. Trotzdem darf man Zweifel hegen, ob unsere Bildhauerschule ein leuchtendes und dauerndes Andenken hinterlassen wird.

Die neuen Büsten im Foyer der Comédie-Française, welche die Reihe der erlauchten Dramatiker vervollständigen, werden von den Büsten Caffieris und Houdons recht in den Schatten gestellt. So der Sedaine, 1813, von Gatteaux, Mitglied des Instituts; Le Sage, 1842, von Desbœufs; Marivaux, 1843, von Fauginet; Andrieux, 1836, von Elschoect; Duval, 1845, von Barre; Picard, von Dantan dem älteren; Beaumarchais, — ich weiß nicht von wem —! Die beiden Büsten, die aus der Allgemeinheit hervorstechen, sind die des Casimir Delavigne, 1844, und die des Marie-Joseph Chénier, 1845, beide von David d'Angers.

Wir wünschten diese Reihe, die als Bildnissammlung so bedeutsam ist, noch durch einige Büsten von berühmten Schauspielern ergänzt zu sehen; Talma z. B. gehörte dahin, und die vornehmen Köpfe der Mlle. Mars und der Mlle. Rachel. Aber wer vermöchte es heutigen Tages, Celimenens Geist und Anmut, die stolze Haltung und Eigenart der Schwester der Horatier in Marmor hinzustellen? (I. 397—407.)

XVI.

Die Plastik im Salon 1845—1847

Die Kunst ist ein Suchen nach Schönheit. Die Schönheit auszudrücken ist das Ziel aller Künste, ganz besonders aber der Plastik. Wenn die Schöpfung des Künstlers nicht schön ist, dann ist es besser, die Geschöpfe der Natur anzuschauen, die immer herrlich und immer mannigfaltig vor reinen Augen aufgeht. Aber freilich, die Wirklichkeit des Daseins, der lebendige Organismus darf der idealen Poesie nicht ermangeln; denn die Kunst ist mehr als die Natur. Sie ist die Vermittlerin jener unbestimmten Sprache, die alle Wesen sprechen, deren ursprüngliche Harmonie zu verstehen nicht jedem gegeben ist. Wenn die Kunst, statt die Schönheit auszudrücken, auch Häßlichkeit und Mißgeburten zeigt, dann seid ihr wohl wie jener Neugierige, der hübsche Vögelchen aus dem Nest holen will, auf den Baum klettert, den Arm nach dem Neste ausstreckt, mit der Hand hineinlangt, und — eine Schlange zwischen Kröten darin findet. Vor Schreck fällt er vom Zweige und zerschlägt sich am Boden. So fallt auch ihr aus allen Himmeln eures Idealismus heraus. (1845. I. 189—190.)

1846

Es fehlt recht viel daran, daß die gegenwärtige Bildhauerkunst die hohe Stufe unserer Malerei erreicht. Wenn man von David d'Angers, Pradier, Barye absieht, denen nichts daran liegt, ihre Werke der Jury zu unterbreiten, welches sind dann noch die Bildhauer, deren Namen in Zukunft weiterleben wird? Wieviel Menschen, die zu ihren Lebzeiten übermäßig gerühmt wurden, werden in der Geschichte überhaupt kein Andenken zurücklassen! Die ganze Generation der Kaiserzeit ist vergessen, und vom Ende des 18. Jahrhunderts bleibt schon kaum jemand übrig außer Caffieri mit seiner Büste Rotrous und Houdon mit seiner Voltairestatue und der Molièrebüste.

Unsere Epoche steht nicht im Zeichen des Marmors und der Bronze. (1846. I. 362—363.)

Rude

Rude hat darauf verzichtet, eine große, für Burgund bestimmte Napoleonstatue dem Urteil seiner Herren Feinde auszusetzen, welche die akademische Jury bilden. Das Tonmodell, das in Bronze gegossen werden soll, haben wir in seinem Atelier gesehen; das Werk ist bestimmt, ein dem Andenken des Kaisers geweihtes Grabmal zu be-

krönen, das auf einem Privatbesitztum zu Fixin in der Nähe von Dijon errichtet werden soll. Ja, freilich, so ist es: zwei Männer kommen auf die Idee, ganz allein, auf eigene Kosten dem Napoleon ein Denkmal zu errichten! Rude selber und einer seiner Kameraden aus der Kaiserzeit, ein Offizier der alten Armee, gönnen sich das Vergnügen, den Kriegshelden, den sie gekannt und bewundert haben, sozusagen in Familie zu feiern. Es ist leicht möglich, daß dieses Grabmal zu Dijon das im Invalidendom aufwiegen wird.

Als mir Rude, mit seinem großen Schädel, der etwas an Michelangelo erinnert, und seinem langen grauen Barte, das so schlicht erzählte, wie sie beide ihr nationales Heldengedicht schüfen, für das der eine sein Geld, der andere sein Talent und seine Arbeit einsetzte, da schien es mir, als sei das politische Gefühl in Frankreich doch nicht erstorben. Die Alten aus der Revolutions- und Kaiserzeit haben die Vaterlandsliebe und den Heroenkultus bewahrt. Die feierliche Enthüllung des Jean Bart von David d'Angers hat uns dies bei der Bevölkerung in der Provinz gezeigt; und hier fanden wir es wieder bei dem kraftvollen Schöpfer des Reliefs von „Anno 1792" am Arc de l'Étoile.

Rudes Napoleon liegt auf dem Felsen von St. Helena, in seinen Mantel eingehüllt, wie in einem Leichentuch. Er scheint vom Todesschlafe zum unsterblichen Leben zu erwachen. Der Kopf

ist von strahlender Schönheit; die Gewandung ist einfach und in großen Flächen modelliert, welche die Körperformen durchscheinen lassen. Eine überzeugungsvolle, nahezu religiöse Apotheose: das wirkt wie Verheißung einstiger Wiederkehr! Vielleicht werdet ihr eines Tages, auf einer Fahrt durchs burgundische Land das Grabmal Napoleons auf einer von Zypressen umgebenen Anhöhe gewahren, und werdet der beiden edlen Patrioten gedenken, die mit so hohem Verständnis Frankreich in seinem kriegerischen Kaiser verkörpert haben.

Die sechzehn Schüler Rudes sind allesamt von der Jury zurückgewiesen worden. Ein Akt brutaler Willkür! Die Akademie ist keine Freundin unabhängiger Charaktere und energischer Talente. Und warum gehen Rudes Schüler auch nicht in das Atelier des Herrn Nanteuil oder des Herrn Ramey? Aber freilich, welches sind denn die öffentlichen Arbeiten der Herren Ramey, Nanteuil und der anderen unbeugsamen Römer, damit wir sie der kunstliebenden Jugend empfehlen? Diese mißgünstigen Michelangelos haben unseres Wissens niemals ein Meisterwerk geschaffen, weder im antiken, noch im religiösen, noch auch im modernen Stil. Mit welchem Rechte weisen sie da eine ganze, sicherlich gut geleitete Schule zurück? Mit welchem Rechte verdammen sie die „Lukretia" von Maindron, oder die „Jungfrau" von Du Seigneur, Lévêques „Tänzerin", oder

Fratins „Tiere“ und die Büsten von Gott weiß wem? Sie haben in ihrem ganzen Leben nichts, weder Gott noch Vieh, weder Mann noch Weib mit einem Schein von Leben gemeißelt. Wir fordern sie alle mit einander heraus, ein Standbild der Impotenz, die ihre Göttin ist, zu modellieren und es in der Geheimabteilung aufzustellen, wo sie ihre Verbannungsurteile ausbrüten.

Die geschickte Lehrtätigkeit Rudes hat aber mehrere Schüler hervorgebracht, deren Werke an die Öffentlichkeit zu gelangen verdienten. So wurden uns eine „Jungfrau“ von Blanc, ein „Verlorener Sohn“ von Montagni, ein „St. Petrus“ von Franceschi, ein „Grabesengel“ von Capellaneau gezeigt, Arbeiten, die samt und sonders ernsthafte Studien und feines Formen- und Stilgefühl verraten. Aber nochmals: die Jury hat eben Du Seigneur abgewiesen, der ganze Kirchen ausgeschmückt hat, und Maindron, der die „Velléda“ des Luxembourg und die Statue des Generals Travot auf der Place de Bourbon-Vendée geschaffen. (I. 356ff.)

David d'Angers

David d'Angers besitzt jene Sicherheit, die dem Bildhauer geziemt, in höherm Grade als irgendeiner. Immer ist in seinen Gestalten die Modellierung richtig und fest, und seine mäch-

tige Hand meistert die Form. Noch mehr, David d'Angers ist derjenige Künstler, der am besten die französische Tradition vertritt, und in der Skulptur das moderne Gefühl zum Ausdruck bringt. Charles Blanc hat in seiner „Geschichte der französischen Maler" den Charakter unserer nationalen Schule bei Gelegenheit des in Poussin waltenden Genius sehr gut erklärt. Auch David ist es in der Tat immer um den Gedanken und um die Komposition zu tun. Für ihn muß die Kunst immer eine geistige Bedeutung haben und eine Belehrung enthalten. David hat gewöhnlich geschichtliche Stoffe und den Geist seiner Zeit zur Darstellung gebracht. Er hat einige der ruhmreichen Gestalten des 17. und 18. Jahrhunderts wieder auferweckt, er hat fast alle Köpfe der berühmten Männer unserer Zeit geformt. Seine Studie nach einem „Kind, das in eine Traube beißt", die von einer Weinrebe herabhängt, ist nach der Natur gemacht. Es ist ein liebenswürdiger Einfall, der sich ebensowohl für Terrakotta eignete wie für Marmor. Der etwas aufgetriebene Bauch des Kleinen verrät das ganze Wissen und die Geschicklichkeit Davids. Unglücklicherweise wird der Kopf durch die Traube verdeckt; doch die Bewegung ist naiv und natürlich. Diese Figur stünde also gut in einem Garten, zwischen dem Blattwerk blühender Gebüsche.

(1845. I. 191.)

David d'Angers hat den Salon nicht beschickt. Seine große Statue von Larrey, die den Haupthof des Val-de-Grâce schmücken soll, befindet sich beim Bronzegießer. Das Postament wird vier Reliefs zeigen: wie Larrey die fliegenden Feldlazarette organisiert, die unter dem Feuer des Feindes den Verwundeten zu Hilfe eilen sollen; dann die Schlacht bei Austerlitz; noch eine Schlacht in Ägypten, und den Übergang über die Beresina. David ist noch mit dem Standbilde Casimir Delavignes und demjenigen Bernardins de Saint-Pierre beschäftigt. Recht schade ist, daß er mit seiner schönen Statue des Jean Bart den Salon nicht hat abwarten dürfen. Die Stadt Dünkirchen hatte es nämlich mit der Einweihung ihres Helden auf der Place publique sehr eilig; das Volk und die Schiffer wollten ihr Bronzewerk sofort haben, und holten es ab, ohne Paris Zeit zu lassen, es auch zu bewundern. Wir haben es indessen in der Gießerei gesehen: es ist eine von Davids hervorragendsten Arbeiten, und wird in einigen Jahrhunderten Zeugnis davon ablegen, „daß wir wenigstens in der Bildhauerkunst nicht mehr in den Kinderschuhen gesteckt haben", wie Diderot in seiner Besprechung Falconnets sagte. Sicherlich ist David d'Angers der Bildhauer, der späterhin unsere Zeit vertreten wird, wie Germain Pilon die Renaissance, Girardon das Zeitalter Ludwigs XIV. und die Coustou das 18. Jahrhundert. Diesen gegenüber hat er den Vorzug, daß er für

Städte und für alle Welt arbeitet, während jene nur für Paläste und für ihren Fürsten schufen.

Seit der Renaissance hatte sich die Bildhauerkunst fast nur noch mit mythologischen und allegorischen Stoffen beschäftigt; sie verwandelte sogar historische Persönlichkeiten in heidnische Götter, verkleidete Ludwig XIV. als Apoll, mit einer Perücke, und seine Mätressen als Diana oder Venus. Unser Jahrhundert hat sich ernstlich wieder dem Geschichtlichen zugewendet, und David d'Angers hat den Vorzug gehabt, die größten Männer aller Länder darstellen zu dürfen, ohne Verschönerungs- und Maskeradenkünste anzuwenden. Sein Werk wird gar viel bedeuten in tausend Jahren, wenn man all unsere berühmten Zeitgenossen in Bronze oder in Marmor, in Rundplastik oder Reliefdarstellungen wieder auffinden wird. Der Kopf Lamennais' wird für die Nachwelt nicht weniger interessant sein, als die unter den Trümmern des alten Rom entdeckten Köpfe Ciceros oder Senecas. (1846. I. 354f.)

Pradier

Die „Phryne" von Pradier ist sehr schön. Er hat ganz bewundernswert die Form gemeißelt, die der Geliebten des Praxiteles gebührt, — dem schönen Modell, das die griechischen Richter bestach, da ihr Anwalt ein wenig das Kleid aufhob,

als sei dahinter ein unwidersprechlicher Beweisgrund vorhanden. Hier ist aber nicht die Frau als Mutter, als Gattin oder Geliebte; es ist die antike Buhlerin. Man kann nicht griechischer sein als das. Der Charakter und der Ausdruck der Form, in der Gesamtheit wie im einzelnen, alles ist die Hetäre. Wir sehen die rein plastische Schönheit vor uns, und die Wollust, wie die Griechen sie verstanden, die sich um die Seele des Weibes nicht kümmerten, wohl aber um den Linienzug und die Vollkommenheit des Umrisses. Wäre das die Frau, die Mutter zu werden bestimmt ist, so würde sie mehr Breite in den Hüften nötig haben, mehr Zartheit in den Wellenlinien des Leibes. Wäre es die Frau als Gefährtin des Mannes, eins mit seinem Dasein, wie die moderne Ethik sie sich vorstellt, so hätte sie weniger Stolz in der Haltung nötig und mehr Gefühl im Kopf. Doch es ist das „antike" Weib, es ist die Blüte der Schönheit, die beim Gelage durch die Eleganz ihrer Erscheinung und den Duft ihres Wesens entzücken soll. Ihr Wuchs ist wie aus einem Guß, wie der Trieb eines wilden Palmbaums; ihre Seiten biegen sich mit der Geschmeidigkeit einer Schlange; ihre Hüften sind fest und geschlossen wie die einer Tigerin; ihre Gelenke sind fein und beweglich wie bei allen schönen Rassen. Die reizenden Hände, wenn sie einem den ziselierten Becher darreichen. Die schönen Füße, sie sollten auf blumigem Rasen ruhen. In diesen Formen

ist ein heimliches Feuer, so regelmäßig sind sie, so stolz. Die Bewegung des rechten Arms, der sich über den Kopf zurückhebt, um hinten ein Stück fließender Draperie festzuhalten, beschreibt eine elegante Linie, die den ganzen obern Teil der Statue liebkost, vom Bein bis zum Elnbogen hinauf. Diese Schönheit da ist wohl soviel wert, wie die strenge und verhüllte Schönheit des Mittelalters, die etwas gequälte Schönheit der Renaissance, die kokette Schönheit des 18. Jahrhunderts und die leidenschaftliche Schönheit unserer eigenen Zeit. (1845. I. 190—191.)

Der Haupterfolg des Salons gehört Pradier mit seinem Marmorwerk „Die leichte Poesie". Leicht in der Tat, denn sie steht kaum auf ihren entzückenden Füßchen; sie steht überhaupt nicht einmal fest genug auf der Erde für eine wirkliche Frau; aber man kann ja der Poesie Flügel verleihen. Indessen, Pradiers Statue ist von Grund aus verfehlt. Allerdings die Drehung des Rumpfes, der Schwung der Arme, der Wurf des Kopfes und der Haare nach rückwärts, die hinreißende Torheit in ihrem zwanglosen Gehaben lassen uns übersehen, daß es der ganzen Hinstellung an Sicherheit gebricht. Und was die Charakterisierung angeht, so kann man behaupten, daß dies ebensogut eine Bacchantin oder eine Nymphe sein könnte, wie die mehr oder weniger launenhafte

Poesie; dies ist die Musik, wenn man will, dies ist die Unbeständigkeit, oder auch die Phantasie, oder auch ein ganz beliebiges Zigeunermädel, gleich gut was immer. Jedenfalls genügt es, wenn sie ein wohlgeformtes Bein, runde Hüften, einen frischen Busen und feine Gelenke besaß, — alles Eigenschaften, die man an Pradiers lüsternen Weibern gewöhnt ist. Aber diese hier läßt Fehler erkennen, die bei einer Frau von ihrer Herkunft unverzeihlich sind: der Unterschenkel ist nicht geschmeidig, der Bug der Hüften ist zu stark betont, die Schultern sind dürftig, die Biegung des Nackens ist wenig verführerisch, und der Kopf ermangelt jedes Ausdrucks. Die „Phryne" von 1845 war vollkommener; unter dem Namen der „Poesie" hat sie eingebüßt an jenen unwiderstehlichen Reizen, die den griechischen Areopag bezauberten. Und überdies, was würde sie wohl ihren Richtern zur Antwort geben, wenn diese — um mit Herrn Cousin nach seiner Schrift über „Das Schöne" zu reden — ihr sagen würden: „Das Ziel der Kunst ist der Ausdruck moralischer Schönheit mit Hilfe der körperlichen Schönheit?" Pradier würde in ziemliche Verlegenheit geraten, wenn er erklären sollte, welches Ideal ihn zu seinen Schöpfungen begeistert, und auf welche Art moralischer Schönheit er es eigentlich abgesehen hat.

Pradier ist ein Spätling des Heidentums, der aus Überlieferung und aus Götzendienerei sich

immer in die Form verliebt, aber nie nach dem Innern oder gar nach dem Geheimnis fragt, das solch Idol noch bergen mag. Niemals hat er das Verlangen empfunden, die äußere Schale der Kunst zu brechen, um ihren Mandelkern zu kosten. Er würde gar nicht darauf verfallen, die Büchse der Pandora zu öffnen, um zu sehen, was darin ist; ihm genügt ihre schöne Ziselierung und die zierliche Außenseite. Der menschliche Körper ist für Pradier ein Schmuckstück, das just ebensoviel bedeutet wie ein Ring oder ein Halsband. Die Form ist eine Koketterie, deren Zweck ist, Gefallen zu erwecken, wie ein kostbarer Stein oder eine Blume. Aber diese Liebe zur plastischen Schönheit, der geistlosen und unvollständigen, ist immerhin schon etwas; — es gibt soviel Künstler, die überhaupt keine Liebe haben. (1846. I. 359ff.)

Pradier ist diesmal von der verliebten „Phryne" auf eine schmerzensreiche Jungfrau verfallen, von Griechenland ins Mittelalter geraten. Man vermag sich jedoch nicht so einfach um mehrere Jahrhunderte zu verjüngen. Pradiers Talent ist zweitausend Jahre alt oder zwei Stunden. Er kann das griechische Empfinden wiedergeben, oder die Natur, die er ganz frisch unter Händen hat. Strengen Stil, kirchliche Stimmung, darf man von Pradier nicht verlangen. Der Hagedorn wächst anders als die Trauerweide.

Pradiers „Pietà“ steht zwischen zwei akademischen Marmorstatuen, dem „Archidamas“ von Lemaire und dem „Pilger“ von Petitot. Pradier hat an die große heilige Jungfrau des Michelangelo gedacht, welche den Leichnam des Sohnes auf ihren Knien hält. Jedermann kennt diese erhabene Gruppe: die Gestalt der Mutter ist in solcher Hoheit und solcher Breite gehalten, daß sie noch ihr Kind Jesus zu tragen scheint, obgleich die Gestalt Christi selbst schon gestreckte Proportionen aufweist und in dem Bewegungszug der Umrißlinien unvergleichlich gezeichnet ist. In der Gruppe von Pradier ist der Körper Christi ganz klein und in häßlicher Stellung zwischen den Schenkeln der Jungfrau zusammengesunken. Einem Künstler des Mittelalters würde diese unpassende Vorstellung von der Jungfrau mit auseinandergenommenen Knien niemals gekommen sein, und ich glaube auch, daß es in der ganzen Tradition kein Beispiel dafür gibt. Die keusche Maria ist ein jungfräuliches, schlankes Gewächs, züchtig umhüllt mit undurchsichtigen Gewändern, und es blüht aus in einem poetischen Kopfe. Die Bildwerke der heiligen Jungfrau in unseren Kathedralen lassen nirgends die Formen des weiblichen Körpers ahnen, auch wo in Natur entschiedene Erhebungen hervortreten würden. In der gut katholischen Ikonographie ist der Leib der Jungfrau ein Gedicht.

Die Gesamtkomposition der Gruppe Pradiers läuft also aller christlichen Vorstellung stracks zuwider, und außerdem widerspricht sie mit ihren vielfältig gebrochenen Linien an dem Körper Christi, der zusammengekrümmt ist und zur Erde sinkt, den Gesetzen guter Bildnerkunst. Michelangelo hatte die heilige Jungfrau so aufgefaßt, daß sie den Sohn noch mit ihrem mütterlichen Schutz und mit ihrer göttlichen Liebe umhüllt. Hier aber läßt sie ihn mit allzu schwächlicher Lässigkeit in ihren Schoß gleiten. Die Köpfe sind völlig unbedeutend und kommen weder den geheiligten Typen noch der idealen Schönheit nahe.

Nicht glücklicher ist Pradier mit seinen beiden Grabmälern gewesen, die für die Kapelle von Dreux bestimmt sind. Die Statuen Emanuels von Orléans, Herzog von Penthièvre, und der Caroline von Orléans, geborenen Prinzessin von Montpensier, sind auf die Grabplatte gelegt, wie die Grabfiguren des Mittelalters oder der Renaissance in den Grüften von St. Denis: — die Hände auf der Brust gefaltet, die Körper steif und um ein ganzes Stück verlängert, die Füße im rechten Winkel gegen den Löwen oder andere Symbole ihrer irdischen Gewalt gestemmt. Aber von religiöser Auffassung des Todes und der Unsterblichkeit ist nichts darin. Immerhin findet man Pradiers Geschicklichkeit wieder in der Ausführung der Hände und einiger Teile der Gewandung. Nackte und lebensvolle Nymphen liegen ihm besser als tote Prinzessinnen,

die ins Leichentuch gehüllt sind, und seine heidnischen Aphroditen bitten für seine „Mater dolorosa“ um Vergebung. (1847. I. 543ff.)

1847

Der Kunst unserer Zeit fehlt vor allen Dingen eins, das ist Charakter, die wesentliche, unzerstörbare Seite der Taten und Menschen, das ureigne Wahrzeichen eines unterschiedlichen Wesens. Nehmt eine unförmliche Skulptur des Mittelalters her, gleich gut wo, auf dem Pfeiler einer Kathedrale etwa; oder nehmt ein Bronzefragment, meinetwegen sogar aus der römischen Verfallzeit, in Pompeji oder sonstwo ausgegraben: sofort wird dies einzigartige Werk die Vorstellung seiner Entstehungszeit und seiner Herkunft heraufbeschwören; es hat einen fremdartigen, eigentümlichen Anblick, der euch fesselt und sich in euer Gedächtnis eingräbt. Aber es dürfte schwer fallen, die gigantischen Blöcke unserer zeitgenössischen Bildhauer in Erinnerung zu behalten. Eine Vase von Benvenuto Cellini, eine Medaille von Vettor Pisano, einen kleinen Tiger von Barye oder ein Medaillon von David d'Angers vermöchte ich genau hin zu zeichnen; aber den Nicolas Poussin von Brian könnte wohl kein Mensch aus dem Gedächtnis wiedergeben. Unter den Gemälden kennt ihr wohl Ingres' „Stratonike“, Eugène Delacroix'

„Christus", die kleinen „Schachspieler" von Meissonier; aber gebt doch gefälligst einmal Rechenschaft von der großen Malerei eines Akademikers! Es ist unmöglich. (1847. I. 549.)

Maindron

Zufällig oder aus Nachsicht, als Ersatz gewissermaßen für die „Lukretia", eine Statue von sieben Fuß Höhe, und für ein Grabmalrelief in Marmor, von acht Fuß, haben die Bildhauer der Akademie den „Aloys Senefelder" von Maindron aufgenommen. Senefelder ist der Erfinder der Lithographie. Er wurde 1772 in Prag geboren; seine Entdeckung machte er im Jahre 1796; dieselbe wurde durch André aus Offenbach in Frankreich eingeführt, fand aber erst seit 1815 durch den Grafen de Lasteyrie und durch Engelmann weitere Verbreitung. Senefelder starb dann im Jahre 1834. Sein Denkmal in Stein ist für die Werkstätten des Herrn Lemercier bestimmt, der dieser Erfindung der Lithographie sein Vermögen verdankt. Es ist immer ein Zeichen vornehmer Denkart, wenn jemand inmitten der Stürme des sozialen Lebens das Abbild seines Retters verehrt.

Die dankbare Gesinnung des Herrn Lemercier hat eine der schönsten Gestalten unserer zeitgenössischen Bildhauerkunst hervorgebracht; denn Maindron bewährt in seiner Arbeit ein überlegenes

Können und eine heutzutage recht selten vorkommende Energie des Ausdrucks. Senefelder steht aufrecht da, in einfacher moderner Kleidung, und hält in der linken Hand einen Probedruck der „Jungfrau mit dem Kinde“. Der entschieden herausgearbeitete Schädel zeugt von Denkarbeit und Ausdauer; die Pose ist in keiner Weise theatralisch affektiert; wir haben einen Mann vor uns, der schlecht und recht mit dem Gedanken heraustritt, dessen er sicher ist. Die Falten der Gewandung sind frei und nüchtern gegeben und lassen ohne jede Scharlatanerie und Übertreibung das darunter befindliche Körpergerüst zur Erscheinung kommen; alles daran ist in der Bewegung richtig erfaßt. Die Hauptlinien sind großzügig, und straff zusammengehalten; die Ausführung des einzelnen ist untadelig. Maindron hat sich längst schon als ein vortrefflicher Praktikus erwiesen.

(1846. I. 358f.)

XVII.

Die Plastik im Salon 1861—1865

Die Plastik, die große Kunst, ist freilich unzerstörbar; aber sie bewegt sich heute keineswegs in aufsteigender Linie. Kann die Malerei noch in abnormer Entfremdung von der älteren Schwesterkunst, der Architektur, ein wenn auch unvollständiges Dasein fristen, so ist dies für die Bildhauerkunst schlechterdings ausgeschlossen. Ohne Zusammenhang und Einverständnis mit der Baukunst fällt sie Verwendungen anheim, die ihr Wesen selbst auf den Kopf stellen.

Die notwendige Gemeinschaft der drei Künste, die in den Grundphasen der Geschichte immer ungetrennt waren, bedeutet eine der künstlerischen Lebensfragen unserer Epoche. Die Dreifaltigkeit der Künste ist ebenso unlöslich wie die göttliche Dreieinigkeit im religiösen Bekenntnis. Ganz allein wäre der Heilige Geist nur eine verirrte Taube, die nicht mehr wüßte, worüber sie die Flügel breiten soll, und der Sohn kann des Vaters nicht entraten. Ohne ein Bauwerk, aus dem sie hervorwächst, ist die Skulptur ebensowenig verständlich, wie die Malerei ohne ein Gebäude, das sie belebt.

Heutzutage, da die Malerei so klein geworden,

tritt sie, dem Zufall folgend, irgendwo ein, fügt sich einer beliebigen Umgebung an, versucht es bald da, bald dort, wechselt wieder und findet nirgends einen festen Platz, außer in jenen zusammenhangslosen Bildermosaiken, die man „Museen" nennt.

In den guten Zeiten der Kunst, da sie ein schöpferisches Wirkungsvermögen hatte, sah man nie Museen. Sie sind die Friedhöfe der Kunst, Katakomben, in denen man in einem Durcheinander von Grabmälern die Reste einstigen Lebens zusammenträgt: eine wollüstige Venus neben einer mystischen Jungfrau, einen Satyr neben einem Heiligen, Luther gegenüber dem Papst, ein Boudoirbild als Gegenstück zu einem Altarwerk. Was für eine Kirche, einen Palast, ein Rathaus, ein bestimmtes Gebäude ausgeführt wurde, für diese oder jene ganz bestimmte moralische oder historische Bedeutung, für eine besondere Beleuchtung, mit diesem oder jenem ganz bestimmten Zubehör, das alles hängt man wirr durcheinander an die Wände eines neutralen Stapelplatzes, einer Art posthumer Herberge, — einer toten Stadt — zu der Geschlechter, denen die Schöpferkraft abhanden kam, hinwandern, um die erhabenen Trümmer zu bewundern.

In den Epochen kräftigen und organischen Lebens, in Griechenland und im Mittelalter, gibt es keine Museen, außer den Gebäuden, in denen sich das soziale, religiöse, politische und wirtschaft-

liche Leben selbst abspielte, — die Tempel, die Foren, Gynaikeion und Circus, die Kirchen, Klöster, Rathäuser, Korporationshallen usw.

Die Skulptur gelangt nicht im selben Maße wie die Malerei in die Privathäuser; und unsere Zeit errichtet keine öffentlichen Gebäude mehr. Paris ist aufgerührt, umgestürzt und scheinbar verwandelt worden, und dennoch gibt es nichts Neues in Paris. Man hat nur die alten Gebäude wieder neu hergestellt, wenn man sie nicht niedergerissen hat: so hat man die Sainte-Chapelle restauriert, ebenso Notre-Dame, den Justizpalast, Tour Saint-Jacques, Hôtel de Ville, man hat das Louvre ausgebaut und flickt jetzt an den Tuilerien. Man hält sich an das, was die Erfinder der vergangenen Jahrhunderte schufen. Und wenn zufällig zu verschiedenen Zeitpunkten einige große Bauwerke gewagt worden sind, wie das Pantheon, die Börse, die Madeleine oder Sainte-Clothilde, so hat man dabei Pläne verwendet, die Griechenland, Rom und dem Mittelalter entlehnt sind. Das übrige sind nur Kasernen für die Soldaten. Man hat jedoch auch Schuppen für Gewerbe und Handel geschaffen, für die Maschinen zur Fortbewegung und für Reiseaufenthalt. Der Palast in den Champs-Elysées, und Markthallen und -Plätze, die Bahnhöfe, das waren Gelegenheiten, großzügige Architektur, und in der Folge auch neue Skulptur und Malerei zu schaffen! Aber unserer Zeit fehlt das schöpferische Genie. Ein Überkleistern oder Zu-

sammenflicken, das ist das Universalmittel auf allen Gebieten sozialer Ordnung.

Große Bildhauer gibt es also nicht mehr. Sie könnten nicht einmal bestehen. Da ist nur Barye, ein echter Künstler, ein meisterhafter Ziseleur, der vielleicht das Zeug zum monumentalen Bildner hätte; aber er ist genötigt, Bronzen für Wandborten, Kaminschmuck, Briefbeschwerer und Petschafte zu verkaufen. Zwei oder drei andere, die auch zur großen Skulptur berufen waren, sind gestorben, so David d'Angers und Rude; David hat das Glück gehabt, wenigstens einige monumentale Statuen für das Ausland schaffen zu dürfen. Clésinger scheint auch noch den Trieb zu großen Aufgaben zu haben. Doch wird behauptet, daß ihm ein Reiterstandbild für den Hof des Louvre nicht geglückt sei. Denn er ist ein Mann des reinen Zufalls, der ohne Überlegung schafft. Aber manchmal gelingen ihm prächtige Wendungen, eigenartige Akzente, ja sogar die Schönheit selber.

Mit der statuarischen Kunst steht es anders als mit der Malerei, wo man alles machen kann, was man will. Die Kunst der Malerei ist an sich schon eine künstliche Übereinkunft, ein optisches Spiel, also ganz willkürlich. Welch eine Fingerfertigkeit ist es doch, den weiten Raum und alle Tiefen der Luft auf der Oberfläche einer Leinwand vorzutäuschen, die Körper darauf auszurunden, dort Städte zu erbauen mit ihrer Ausbreitung,

Wälder da hinzupflanzen, in denen die Bäume ihre Zweige strecken, Berge dort aufzutürmen, unten das ungeheuer weite Meer vor uns aufzurollen, und darüber den unendlichen Himmel zu wölben! In der Skulptur handelt es sich nicht mehr um so etwas. Da gebietet eine unerbittliche Wirklichkeit. Die Natur bleibt greifbar, körperlich und ist nicht mehr bloß ein Kunststück, das das Auge täuscht. Um die Venus von Milo will ich rings herumgehen, will die Rundung ihres Körpers mit den Händen tasten. Hat man doch auch Verrückte gesehen, die sich in eine Statue verliebten; denn hier fehlt nur der Blutumlauf und die Beweglichkeit der Glieder.

In der Malerei, wo alles Dargestellte in einem herkömmlichen Milieu schwimmt, kann man barocke, absurde, unmögliche Formen wagen, kann man sich allen Einfällen der Phantasie hingeben, kann ganz gemeine, alltägliche Dinge, Karikaturen, ja Krüppel und Mißgeburten darstellen. Die Spanier, Vlamen und Holländer haben Zigeuner und Strolche, Bettler und Trunkenbolde, exzentrische Menschen jeder Art gemalt, und haben damit auf diesem Gebiete der Kunst Anerkennung gefunden. Die statuarische Kunst würde aber Riberas Greise, Murillos Lausbuben und die Prahlhänse von Brouwer, van Ostade und Jan Steen nicht annehmen. Die Malerei kann familiär bleiben und zu jeder Art von Sittendarstellung herabsteigen, ja, zu den allergeringsten Gegen-

ständen greifen. So ein Bild mit Fischen, Insekten, Muschelwerk und Austernschalen kann eine glänzende Leistung sein. Die Skulptur dagegen ist vornehm schon ihrem Wesen nach, und zwar vermöge ihrer Realität und der Dauerhaftigkeit ihres Materials. Leinwandlappen oder Papierfetzen leisten der Zeit nicht so Widerstand wie Bronze oder Marmor. Es widerstrebt der Vernunft, in dauernd haltbarem Stoff zu verewigen, was unbedeutend ist, was nicht tiefen Charakter oder wahrhafte Schönheit besitzt.

Die Schönheit! Das ist vor allen Dingen der Gegenstand der statuarischen Kunst. Sie ist es, die die griechische Kunst unsterblich gemacht hat. Bei der Betrachtung der griechischen Statuen, und zwar fast aller, nicht nur derer aus der Blütezeit, die die Marmorwerke des Parthenon hervorbrachte, sondern derer aus früheren und späteren Perioden — vom Archaismus bis zum Verfall — empfindet man nur einen Eindruck, den Eindruck der Schönheit. Ich habe viele Tage im British Museum zu London zugebracht vor den verstümmelten Statuen, die man dem Phidias zuschreibt, besonders vor der Gruppe der zwei weiblichen Gewandstatuen, die keine Arme und keine Köpfe mehr haben, und die, man weiß nicht wen und man weiß nicht was darstellen, — ja sogar vor den verwitterten und zerschlagenen Pferdeköpfen: — Wie schön ist das! Ich hätte nichts anderes zu sagen gewußt. Man hat nicht die geringste

Lust zu sprechen vor diesen Statuen der Aphrodite, des Dionysos, des Apoll, vor den einfachen Büsten der Gottheiten und Heroen, vor den Reliefs, auf denen Nymphen tanzen oder eine Priesterin zum Opfer schreitet: — Wie schön ist das! — Und was bedeutet es? Davon weiß man nichts. Man versteht nicht, man bewundert nur. Das ist der Zauber der Kunst, das ist ihr höchster Erfolg! Redet dann meinetwegen von dem Gedankeninhalt und der Philosophie, dem Gegenstand der Darstellung in der Kunst! Die Kunst lehrt nicht in der Art wie ein Professor der Rhetorik oder ein Moralist. Sie erklärt ihre Gründe nicht. Sie reißt ganz natürlich mit sich fort; sie erfüllt mit Leidenschaft, mit Schwärmerei, sie verwandelt und vervollkommnet, ohne zu sagen warum oder wie. Und diese Anziehungskraft, diese Gewalt, diesen übermenschlichen Aufschwung übt die Skulptur in noch höherem Grade als die Malerei, weil ihr Bestreben weniger verwickelt ist, und ihr Ziel ganz einfach: die Schönheit.

Aber ach! In der Skulpturenausstellung der Champs-Elysées hat die Kritik bei einigen Werken wohl so etwas wie Geschmack, etliches Wissen und mancherlei technische Vorzüge feststellen können; aber unter diesen Marmorfiguren und Bronzen war nicht eine einzige, vor der man hätte ausrufen können: — Wie schön ist das!

(1861. II. 84ff.)

Eine Statue machen! Für wen? Wozu? Eine Marmor- oder Bronzestatue kann man doch nicht in einen Salon stellen. Wenn die Statue fertig ist, an wen soll man sie dann verkaufen? Und zunächst braucht man ein paar Tausendfrankscheine für den Marmor und die Hilfskräfte, oder für den Gießer. Der Maler hat nicht so große Ausgaben, hat auch nicht mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie der Bildhauer. Ein Bild kostet den Maler fast nur seine Zeit; und wenn das Bild fertig ist, dann findet sich ein Händler, ein Liebhaber, oder ein einfacher Bürger, der es fortträgt und irgendwohin bringt.

Die Bildhauerkunst ist ihrer Natur nach eine soziale Kunst, für öffentliche Plätze und Gebäude bestimmt; allenfalls kommen noch die Schlösser und reichen Wohnungen der aristokratischen Gesellschaftskreise in Betracht. Wenn aber der Staat versagt und nicht ein „hoher Herr" der Politik oder der Finanz diesen Marmor oder jene Bronze kauft, so bleibt des Künstlers Werk in einer Ecke seines Ateliers stehen.

Es ist traurig, wenn man für seine Arbeit und sein Leben vom Staat oder von einigen Millionären abhängig ist, wo doch gerade der vornehmlichste Charakterzug der modernen Kultur in dem unwiderstehlichen Streben besteht nach persönlicher Befreiung durch Arbeit und Intelligenz.

In einer ausgezeichneten kleinen Schrift hat

unser Freund Louis Viardot die Frage der „Förderung des Künste" geprüft; er zeigt darin, daß zu allen Zeiten und in allen Ländern sich die großen Schulen und die großen Künstler kraft ihrer eigenen Initiative ganz allein herangebildet haben, und zieht dann seine Schlüsse gegen die „vorbeugenden" Förderungsmaßregeln durch die Dazwischenkunft des Staates.

Der Verfall der zeitgenössischen Kunst dürfte den hinreichenden Beweis erbringen, daß er Recht hat, sogar ohne die einstimmigen Zeugnisse der Geschichte. Es gäbe nicht soviel falsche Künstler, wenn es nicht soviel falsche offizielle Institutionen gäbe, wo sie ausgebildet, unterhalten, beschützt und begünstigt werden; sie sind nicht nur Zöglinge, sondern Ziehkinder der Akademie, der Romschule, des Ministeriums und des Hofes. Wären diese Blindenbewahranstalten nicht da, so hätten sie in jedem anderen Beruf nützliche Bürger werden können. Es ist besser ein guter Handwerker zu sein, als ein schlechter Maler oder schlechter Bildhauer.

Die Bildhauer indes bedürfen am Anfang ihrer Laufbahn durchaus der Beihilfe, da in ihrem Fach die Produktion kein natürliches Absatzgebiet bei den Privatleuten findet.

Wie vollzog sich denn eigentlich ihre Ausbildung in den großen Zeiten der Kunst? Wenn ein Bildhauer bereits als großer Künstler anerkannt worden war, so gab ihm die Nation, eine Stadt,

eine Genossenschaft oder irgendein Verein den Auftrag für die Ausschmückung eines Gebäudes, und um ihn herum arbeitete eine Plejade von Schülern mit an diesem bestimmten Werk, aus deren Mitte dann wieder nach und nach die Meister hervorgingen, die zu anderen Werken berufen wurden. So entstanden die griechischen und römischen Baudenkmäler, die Kathedralen im Mittelalter und sogar die Denkmäler der Renaissance. Damals war die Bildhauerkunst nicht wie heutzutage von der Architektur losgelöst, und ihre Solidarität mit der im wahrsten Sinne des Wortes öffentlichen Kunst lieferte ihr gleichzeitig ein Mittel zur Ausbildung und ein Mittel des Entgeltes.

Sonderbar ist, daß in der wesentlichen Zusammengehörigkeit der Plastik mit der Architektur der Bildhauer einst seine Unabhängigkeit als Mensch und sein Wirkungsvermögen als Künstler fand, und daß er sie eben dadurch vielleicht wiederfinden wird. Noch eine Eigentümlichkeit: die alten Handwerksgilden, die in der französischen Revolution zerstört wurden, und die tatsächlich die Individualität der Künstler und Arbeiter jeder Art einengten und unterdrückten, sind viel — und verhältnismäßig gerecht — kritisiert worden. Aber seit diese Körperschaften verschwunden sind, hat sich für die Künstler als Folge herausgestellt, daß sie dem Staate gegenüber ganz allein dastehen.

Vielleicht, daß die neue Demokratie, der mehr

oder weniger alle europäischen Völker zusteuern, als Werkzeug und Schutzwehr gewisse besondere und veränderliche Gesellschaftsformen haben wird, innerhalb deren die Persönlichkeit zwar unbedingt frei ist, aber auch eine im Wettstreit der beruflichen Gesamtheit gesicherte Stellung einnimmt.

Besonders England bringt dieses System gegenseitiger Garantie, bei dem die Freiheit nichts zu verlieren hat, sondern im Gegenteil nur viel gewinnen kann, mit großem Vorteil in Anwendung. Der berühmte Künstlerkongreß, der in Antwerpen zusammenkommen soll, und an dem Holländer, Deutsche, Engländer und Franzosen teilnehmen wollen, wird zweifellos diese wichtigen Fragen berühren. — (1861. II. 169f.)

Noch eine einzelne Beobachtung mag hier eine Stelle finden, weil sie allgemein gilt. Es ist merkwürdig, daß die meisten Bildhauer der gegenwärtigen Schule die Gestalten verkürzen, sei es nun, indem sie die Köpfe zu stark, oder indem sie die Gliedmaßen zu dick machen. Im Gegensatz dazu übertrieben die Bildhauer der Renaissance die Proportionen in der Länge, und dieses Kunstmittel trägt dazu bei, den Werken Michelangelos ihren großartigen Charakter und denen von Jean Goujon ihre Eleganz zu verleihen. Nach ihnen hat die Zeit des Verfalls diese Entfernung von der Natur manchmal bis ins Abge-

schmackte betrieben; man ging so weit, derartig gestreckte Formen hervorzubringen, daß sie den Bedingungen des menschlichen Lebens nicht mehr entsprachen. Dabei braucht man sich gar nicht an die geometrische Wirklichkeit zu binden. Der „Pensieroso" vom Grabmal Julius' II. ist zweifellos ein Meisterwerk; meßt aber nur einmal die relativen Proportionen, sie sind keineswegs durch das Maß der Natur bestimmt. Die Frauenstatuen, die „Nacht" und der „Tag" haben auch eine „übermenschliche Größe". Das Wort stimmt körperlich und poetisch. (1861. II. 175.)

1863

Alle Berichte über den Salon klingen recht traurig. Es liegt etwas Elegisches im Ton der Kritiken, selbst wenn sie die Geburt der Venus feiern. Man fühlt, daß alle Welt sich langweilt, Kritiker, Maler und Publikum. Die Bewunderung ist bei denen, die sich den Anschein geben, als bewunderten sie, nur allzu deutlich vom Gähnen begleitet. Selbst der Erfolg trägt eine Art von Trauerflor an seinem Bürgerhut. Die Triumphatoren setzen Leichenbittermienen auf. Ich habe nicht die Ehre, Herrn Flandrin und die anderen „Laureaten" des Salons zu kennen, aber ich bin sicher, daß sie ganz und gar nicht dem großen, herrlichen Lionardo, dem prächtigen Rubens, dem

„ungeschliffenen" Rembrandt, oder Rafael, Veronese, Dürer oder Velazquez ähnlich sein können.

Man ist eben nicht vergnügt, wenn es abwärts geht. Jeder Verfall ist trübselig. Das ist es, was Couture in seiner „Römischen Verfallzeit" im Louvre so richtig ausspricht. Die schönsten Kurtisanen, die jeunesse dorée von Rom, Fürsten und Senatoren auf kostbaren Teppichen zwischen ziselierten Weinkrügen und Blumenguirlanden gelagert, — sie sterben vor Langeweile!

Wo ist das Leben? Wo war es damals und wo ist es heute?

Das Leben liegt in der Überzeugung des Menschen und in der unsterblichen Natur. Wenn der Mensch nicht mehr weiß, was er will, noch was er tut, wenn er seine Wesensverwandtschaft mit dem Gedanken und mit der Natur gebrochen hat, so packt ihn der „spleen". Die französische Kunst — wie die französische Gesellschaft — hat den spleen.

Ach, wie langweilig sind die Gemäldesäle! Aber noch trauriger ist die Plastik.

In einem weiten, von schmalen Blumenbeeten zerteilten und von einer fünfzig Meter hohen Glaskuppel überdeckten Garten sind die Werke der statuarischen Kunst verstreut. Es ließe sich kein günstigerer Raum für die Skulpturenausstellung ersinnen, da man rings um die lichtumflossenen Standbilder herumgehen kann. Ein rechter Schatzkasten für Meisterwerke, aber nichts darin.

Und doch sind hier eine Menge Marmor-, Bronze- und Gipsstatuen, sogar Brunnen und andere Monumentalwerke, Büsten in Marmor, Stein, Terrakotta vorhanden. Aber fast nichts, was das Gefühl der Schönheit oder überhaupt irgendein Gefühl aufkommen läßt; — Unbedeutendheit fast überall. Ohnmächtige Nachahmungen entweder der Antike, der Renaissance, oder des 17. und 18. Jahrhunderts.

In jenen Tagen, — ehemals — zu der Zeit, als die Künstler geziehen wurden, Kunst nur um der Kunst willen zu schaffen, da waren sie gleichwohl ganz und gar, mit Herz und Sinnen daran beteiligt. Sie bemühten sich nicht, reine Ideen darzustellen, was Sache der Philosophie ist, nicht körperhafte Wirklichkeit allein, was ins Gebiet des Gewerbes gehört, sondern Eindrücke wiederzugeben, und das ist das Eigenste der Kunst selber. Es ist nicht sonderlich schwer, einem Stein die Form eines Körpers zu geben; aber es ist sehr schwer, ihn mit menschlichem Leben zu durchdringen, und zu bewirken, daß dieser so belebte Stein sich „Verzweiflung" nenne, so wie eine Person, die Molière oder Shakespeare mit Worten erschufen, sich „Heuchelei" und „Eifersucht" nennen.

Die beste Statue der ganzen Ausstellung ist nach unserer Ansicht der kleine „Johannes der Täufer" von Paul Dubois. Der jugendliche Vorläufer hält, in sehr einfacher und würdiger Hal-

tung dastehend, den rechten Arm in der Geste eines Predigers erhoben. Sein gedankenvoller und begeisterter Kopf gibt einen sehr schönen Typus, ohne eine Spur von Ateliermanier. Er gewinnt sehr durch den Vergleich mit einem anderen „St. Johannes", ausgestellt von Crauk, „grand prix de Rome 1851". Dubois läuft vielleicht auch Gefahr, den Rompreis zu erhalten, denn ich glaube, seine Statue kommt aus der Villa Medici. Immerhin hat er sich bis jetzt nicht der akademischen Schablone gefügt. Man sieht wohl, daß er Rafael studiert hat, was Gefühl und Schönheit heißt; aber sein Werk verrät keinerlei hergebrachte Nachahmung. Das Genie der Meister sich zu eigen machen, ohne ihren Stil nachzubeten, das ist das Rechte, und ebenso der Natur treu zu bleiben, indem man sie idealisiert. Das hat Paul Dubois getan. In seiner Arbeit liegt eine Mischung von persönlicher Eingebung und zugleich von sehr aufrichtigem Naturgefühl.

Die Neugierigen jeden Schlages sammeln sich auch vor einer Skulptur Courbets, einem kleinen, nackten, stehenden Fischer, der mit einem Dreizack nach irgendwelchen kleinen Fischen im Sande stößt, ähnlich denen, die sich am Meeresufer einzuwühlen pflegen. Das sieht nicht nach Rompreis aus: Courbet hat das nicht gemacht, um in die Akademie zu gelangen, sondern um seiner berühmten Stadt Ornans eine Bronze zu schenken, die den Bau eines Brunnens rechtfertigt.

Eine sehr bemerkenswerte Büste, auf dem Absatz der großen Treppe ausgestellt, ist die von Bianca Capello, in der Art der italienischen Plastik des 16. Jahrhunderts von Marcello ausgeführt, ein Pseudonym, hinter dem sich die Hand einer Frau verbirgt. Eine andere Büste in Wachs, die Herzogin von San C . . . von derselben Künstlerin, — ist vorzüglich in Modellierung und Gesichtsausdruck.

Unter den Terrakottabüsten findet sich ein kleines Meisterwerk, das Porträt eines jungen Mädchens mit in der Höhe des Busens abschließender Gewandung. Die Zeichnung ist genau, die Modellierung sicher und richtig, der Ausdruck vornehm und der Stil charmant. Der Schöpfer, François Lepère, den wir nicht kennen und der ein Schüler Rudes ist, gefällt der Jury nicht, die eine graziöse Frauenstatue in Terrakotta von ihm abgewiesen hat. Der Kopf, die Büste und das Beiwerk erinnern an die zarte Ausführung Ninis, dieses zierlichen „Medaillonisten", dessen Werke heute leidenschaftlich gesucht sind.

Es muß zugegeben werden, daß diese Ausgestoßenen der Bildhauerkunst nicht so interessant sind, wie die der Malerei. Es finden sich dort keine so drolligen Stücke wie die von Brivet, dem Schüler Yvons, gemalten Pferde: wir wollen diesen Brivet im Gedächtnis behalten, um zu sehen, was aus ihm wird. Und ebensowenig gibt es unter den zurückgewiesenen Bildhauern Talente, die zum

energischen Protest gegen die Ungerechtigkeit auffordern, welche sie vom offiziellen Salon ausschloß. Unter den Malern könnte man Dutzende aufzählen, nach Whistler, dem Maler der „Weißen Dame", Colin, den Schöpfer des „Baskischen Spiels", Brieur, Schöpfer einer Landschaft „Morgenstimmung", Gautier, Maler einer „Ehebrecherin", die wir zu erwähnen vergaßen, Chintreuil, Célestin Nanteuil, Aufray, Delamain usw. Bei den verurteilten Bildhauern lohnt es sich nur wenig, Ehrenrettungen zu versuchen. Wir haben außer der Statuette von Lepère nur eine einzige Terrakottabüste (Nr. 2317, ohne Namensnennung) bemerkt, in der sich dem Natursinn ein gewisses Schönheitsgefühl gesellte. Aber wie alle Besucher, so haben auch wir uns sehr über die „Parade der Familie Cabasson" amüsiert. Eine leicht hingeworfene Terrakottaskizze in Wachs gegossen und „Eugène Decan" signiert. Auf dem Vorbau einer Jahrmarktsbude rufen eine Anzahl kleiner Gestalten das Publikum zu einer Vorstellung heran, deren Darbietungen fabelhaft sein müssen: „3 sols pro Person, die Herren vom Militär 1 sou!" Der Direktor hält seine Ansprache, der Herkules stellt sich neben seinen elenden kleinen, mit runden Krinolinen bekleideten Seiltänzerinnen zur Schau, und die Musikanten bearbeiten ihre verschiedenen Instrumente. Haltung und Gesichtsausdruck sind sehr geistreich und gut karikiert. Dies könnte einen Zeichner des „Journal pour rire"

zu einer Lithographie anregen. Welches Ärgernis hat aber der Jury dies ganz unqualifizierbare Erzeugnis verursachen müssen, das auch ein Nachkomme des Phidias geliefert hat!

(1863. II, 428—39.)

Foyatier

Ein Toter, Foyatier, der Schöpfer des „Spartacus" in den Tuilerien, feierte mit einem seiner Werke eine Auferstehung auf der Ausstellung: „Der Athlet Alcidamas rettet während des Unterganges von Herkulanum eine Frau und ein Kind", Bronzegruppe in natürlicher Größe. Im Stil erinnert das Werk ein wenig an eine Szene aus der „Sintflut" von Girodet. Der Athlet ist weiter nichts als eine — allerdings kunstvoll aufgebaute — akademische Studie; aber die Frau, die er um den Leib faßt, und die mit zurückgeworfenem Oberkörper in der Luft schwebt, ist herrlich, und die wenigen Stoff-Falten, die sich um ihre Hüften schmiegen, lassen Formen durchscheinen, die bis auf die Tiefe der Knochen durchmodelliert sind. Foyatier war kein übermäßiges Genie, obgleich sein Spartacus einen der größten Erfolge der zeitgenössischen Bildhauerkunst bedeutete und fast dem Erfolge gewisser Werke von David d'Angers gleich kam, dessen Ruhm nahezu weltumfassend war; aber er war in festen

Methoden befangen, und wenn in der Malerei Phantasie, Geist und Glanz zuweilen ausreichen können, anziehende Bilder zu improvisieren, so vermag in der Skulptur nichts mit Sicherheit erworbene Kenntnisse zu ersetzen. Die statuarische Kunst ist eben in ihrer Wesenseigentümlichkeit eine auf Erfahrung und Tatsachen gegründete konkrete, gediegene Kunst, die sich nicht mit erschlichenem und annäherndem Verfahren verträgt. (1864. III. 150.)

Préault

Unter all den Bildhauern, die im Salon ausgestellt haben, gibt es kaum mehr als einen einzigen, der freie Eigenart besitzt: dies ist Préault, der Kämpfer aus den Zeiten der Romantik, die schon so weit hinter uns liegen, daß ich fast gesagt hätte: aus den Zeiten Homers. Seine „Hekuba", die vor 25 Jahren entstand, steht wirklich in sonderbarem Gegensatz zu diesen abgedroschenen und dürftigen Machwerken. Das heutige Publikum ahnt nicht mehr, was der Künstler in dieser unbeschreiblichen Frauengestalt suchen konnte, die zu Boden gestürzt in die Tiefen des Grabes zu versinken scheint. Ja, das ist die Verzweiflung, das ist ein Grabmal, es ist das Leben, das den Tod beweint. Man findet, es sei nicht genügend „ausgearbeitet", so daß man unter dem

Haufen von Gewandstücken die Glieder nicht erraten könne. Aber darum handelt es sich hier nicht: dies ist keine getriebene Arbeit, auf einen Kaminsims zu stellen; es ist ein Grabstein, eine Gruft damit zu versiegeln. Und würde man am Abend, unter Zypressen, diese schemenhafte Gestalt erblicken, wie sie sich krümmt, der Eindruck würde furchtbar sein.

Préault hat auch ein Relief in Gips, die „Ermordung des Ibykus" ausgestellt: die Gestalt des zusammenbrechenden Jünglings ist von schönem Wurf und voll edler Empfindung. Ferner ein anderes Relief, die „Parze", ursprünglich für das Grab der Frau des „Kleinen Wolfes" bestimmt, jenes armen Weibes vom Stamme der Yoways, das in Paris starb, als erste der kleinen Gruppe jener prachtvollen Wilden, die M. Catlin nach Europa geführt hat, und deren keiner je die amerikanischen Steppen wiedersah.

(1863. II. 430—431.)

Ein Bildhauer, der Einbildungskraft im Sinne E. Delacroix' besitzt, ist Préault. Niemand ist erfindungsreicher als er. Er hat eine Menge von Meisterwerken erfunden, die er nie zu Ende geführt oder die er gar niemals angefangen hat. Zur Zeit, als man eine Bekrönung des Arc de l'Étoile plante, schuf er — in der Unterhaltung — einen wundervollen Adler, dessen Flügelweite das ganze

Denkmal überspannte. Ein andermal begann er, in Ton, eine Statue Karls des Großen von so riesenhaften Dimensionen, daß der Kopf des Kolosses über die Decke des Ateliers hinausging und seine Kaiserkrone das Dach durchbrochen haben würde. Aber er hat auch — in Wirklichkeit — in Stein oder Bronze mehrere schöne Werke geschaffen, so z. B. seinen „Kruzifixus" von Saint-Germain-l'Auxerrois. Er hatte nur zwei, zur Zeit der Romantik ausgeführte Gipsmedaillons im Salon, die ein höchst lebendiges Gefühl und eine fieberhafte Hand verraten. Die heutige, weniger leidenschaftliche Generation scheint die Bestrebungen und den Stil, in welche die Künstler damals vernarrt waren, nicht wohl zu verstehen, geschweige denn zu billigen. Sie mag wohl Recht haben, aber jenen tut sie großes Unrecht. Die Romantik besaß keinen „Gemeinsinn", aber sie war „eigen-sinnig", leidenschaftlich und voll ursprünglichen Lebens. (1864. III. 156.)

In der Ausstellung ist man schlechterdings genötigt, die enorme Statue des Vercingetorix, in getriebenem Kupfer, zu sehen, vom kaiserlichen Hause für die Hochebene von Alesia bestellt. Sie erhebt sich in der Mitte des Gartens, in welchem die Bildhauerarbeiten aufgestellt sind. Unehrerbietige Spötter nennen sie „Das Monument

der Kupferschmiede". Millet hat die große und patriotische Erscheinung des Mannes, der Gallien gegen die römische Herrschaft verteidigte, auch wirklich nicht poetisch empfunden. Diese lange Kupferröhre bedeutet überhaupt nichts. Der Kunst unserer Zeit dürfte das Verständnis für Cäsar näher liegen, als für Vercingetorix.

Als ich eines Tages mit mehreren Künstlern vor diesem „hohlen" Werk plauderte, gesellte sich Préault zu uns, der phantasievolle Schöpfer so vieler gigantischer Monumente, die er so in der Unterhaltung improvisiert. Er hat auch wirklich welche geschaffen, und zwar höchst originelle, in Stein, Marmor und in Bronze. Plötzlich sagt Préault, ungefähr so, wie es in dem Lied des Misanthropen heißt: „Wenn der König mir Paris, seine große Stadt gegeben hätte . . .":

„Wenn der Kaiser mir diesen Vercingetorix aufgetragen hätte, so würde ich zu ihm gesagt haben: Sire, ich gehe jetzt nach der Auvergne. Sie stellen mir einen Bergesgipfel zur Verfügung, ich werde mir jenen vulkanischen Berg, der das Herz von Frankreich beherrscht, auswählen, um ihn zu einer Akropolis der gallischen Zivilisation umzugestalten. Ich werde vom Fuß bis zum Gipfel eine spiralförmig angelegte Straße führen, breit genug, daß eine Armee oder Völkerzüge hinaufziehen können. In regelmäßigen Entfernungen werde ich Standbilder gallischer Krieger von zehn Meter Höhe errichten, als Wächter des Heilig-

tums. Auf der Höhe des Berges ein Sockelbau, zusammengesetzt aus Waffen, Gerätschaften, symbolischen Gegenständen aus dem Leben unserer Vorfahren, flankiert von vier allegorischen Statuen, einem Druiden, Brennus, einem Barden und der Velleda, oder auch der Begeisterung, der Poesie, der Kraft, der Philosophie: ebenfalls von zehn Meter Höhe. Und auf dem Sockel das Reiterstandbild des Vercingetorix, die Gestalt zwanzig Meter hoch, auf einem entsprechend großen Pferde; Vercingetorix mit ausgebreiteten Armen, das Volk zu den Waffen rufend. Alles in Erz, Bronze, Eisen, Granit, in dunklem Material, welches verrostet, — ein Abbild der Vergangenheit!"

Er redete immer weiter, und die Statuen von zehn Meter Höhe kosteten ihn nichts.

Und nun ist es immer, als ob der Vercingetorix von — Préault geschaffen sei, und das tönende Gespenst Millets hat wenig Bedeutung.

(1865. III. 259.)

Clésinger

„Femme piquée par un serpent." Von welcher Schlange ist sie denn gestochen worden? Wie sie sich windet! Wie ihre schönen Hüften sich bewegen und dabei herrliche Erhebungen zeigen! Der zurückgeworfene Kopf wird ganz von der Flut des Haares übergossen! Wie

ihre Arme sich krümmen und ihr Busen von Stürmen wogt! Und dieses konvulsivische Zucken, das von ihrem halbgeöffneten Mund bis zu den Fußspitzen hinunter reicht! Ein Weib von einer Schlange gestochen! Wer ist sie denn, diese kleine Bronzeschlange, die zischend an ihrem schönen Bein entlang kriecht? Es ist dieselbe Schlange, die im irdischen Paradies sich um den Baum des Lebens wand und der blonden Eva ins Ohr flüsterte. Es ist die unsterbliche und unbesiegliche Schlange der Wollust.

Dieses nackte Weib von Clésinger ist eine der bezauberndsten Skulpturen der modernen Schule, und ich glaube nicht, daß seit den Coustou einer den Marmor derart zu beleben wußte. Auf die Gefahr hin, den Kapuzinern zu widersprechen, die sich so stellten, als nähmen sie die schwellenden Muskeln der Madame Keller für Baumwollwickel unter Trikot: man kann die griechische Venus lieben, die aus der Welle geboren wird, die Danaë Tizians und Correggios, die Dianen des Jean Goujon, Rubens' Bacchantinnen, die Andromeda Pugets, die Nymphen des Coysevox, Watteaus Kurtisanen und Bouchers Schäferinnen. Die Form des weiblichen Körpers ist die erhabenste göttliche Schöpfung und der letzte Ausdruck der Schönheit. Welches ist denn in der Genesis die Krone der Schöpfung am Ende des siebenten Tages? Die Berge sind hingezeichnet, die Bäume und Blumen breiten sich aus, ein Schwarm von bunten Lebe-

wesen bevölkert die Erde, die Gewässer und die Lüfte. Und währenddem richtet der einsame Mensch sich auf und blickt unruhig und melancholisch um sich her. Noch ist das Leben nicht vollständig; das göttliche Ideal sinnt noch über seinem Meisterwerk. Aus des Mannes Herzen, der schon nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen wurde, geht das Weib hervor, die vollendete Schönheit, und danach konnte Jehova nichts anders tun, als sich ausruhen in alle Ewigkeit.

Auch alle Künstler haben sich immer dabei abgemüht, dieses Wunder der Schöpfung wiederzugeben. Was gibt es denn Schöneres auf der Welt, als ein junges und schönes Weib? Zwei schöne junge Weiber? Aber die Zahl hat nichts mit der Beschaffenheit zu tun. Venus faßt die drei Grazien, und die Nymphen, die „bekränzt mit grüner Myrte", wie Horaz sagt, um sie tanzen, alle zusammen in eins.

Der Marmor eignet sich vor allem für die reinen und leuchtenden Formen des Weibes. Der weiße Marmor sei also für die Göttinnen; für die großen Männer und Heroen die Bronze, die fester und bestimmter die männliche Schönheit und ihr ungestümes Wesen wiedergibt. Der Marmor eignet sich für das Fleisch; dessen Durchsichtigkeit und kaum wahrnehmbare Fältelung der Oberfläche damit ertäuscht wird. Wenn die Griechen gelegentlich ihre Statuen bekleideten, so machten sie die Gewandung zuweilen aus Gold

oder Metall, wie bei der Athene des Parthenon, und sparten für die nackten Partien den unbefleckten Marmor. Wenn man die Götter- und Heroenbilder bemalte, wie das in der ganzen Antike der Brauch war, so wurden die Panzer und Tuniken, die Kothurne und Geschmeide mit verschiedenen Farben überzogen, das Haar rotblond entflammt, wie es die griechischen und römischen Frauen so sehr liebten; aber das Antlitz und die Glieder behielten immer den natürlichen Ton des Marmors oder Elfenbeins. Die Alten haben allerlei Material für ihre Statuen verwendet, Holzarten, Gesteine und Metalle; sie haben uns Meisterwerke in Zedernholz, Silber und Elfenbein, in Porphyr, Bernstein und Granit hinterlassen; jedoch für ihre Frauenstatuen haben sie jederzeit ihre berühmten Marmorsorten bevorzugt, aus den Brüchen von Paros und Ephesos, vom Berge Hymettos und vom Pentelikos, oder aus jener unversieglichen Ader von Carrara, die ohn Unterlaß abgebaut wird seit den Tagen des Julius Cäsar.

Clésingers Statue, — in weißem Marmor — liegt auf einem Blumenbeet hingestreckt, das mit einem ätzenden Mittel leicht rosig und blau getönt ist. Die kleine Bronzeschlange hat er nur hinzugefügt, um die Jury mit dem Namen Kleopatra hypnotisieren zu können, da bei der Akademie den klassischen Nuditäten von alters her Absolution gewährt ward. In Wahrheit hat das Werk mit

Kleopatra und der antiken Tradition gar nichts zu tun. Nehmen wir also an, daß dieser lebende Marmor die Wollust oder einen Liebestraum darstellt. Auf den Vorwurf der Darstellung kommt es in den Künsten wenig an, und für den größten Teil der Meisterwerke Griechenlands oder der modernen Renaissance dürfte es schwer sein, einen Namen zu finden. Daher kommt es, daß die Gelehrten sich gewöhnlich damit helfen, die zweifelhaften Statuen entweder unter die Aphroditen oder unter die Apoll-, die Hermesgestalten einzuordnen. Und so läuft es eigentlich auf die einfache Unterscheidung von Mann und Weib hinaus. Denn ähnelt etwa die Aphrodite von Melos den anderen Aphroditen, und was tut sie? Darauf gibt es keine Antwort. Und was tut der Apoll von Belvedere? Was tuen Jean Goujons Gestalten, die auf ihren Reliefs herumkauern? Oder Sarrazins Karyatiden am Louvregiebel? Oder die phantastischen Giganten, mit denen Puget den Bug der Schiffe zierte? Die Schönheit allein genügt, und trägt jederzeit ihre Bedeutung in sich.

Kleopatra oder die Wollust, Clésingers Statue ist vollkommen modern in dem Benehmen wie in der Empfindung. Unter allen überlieferten Statuen dürfte man keine finden, von der sie herstammt. Diese Originalität rührt von der ausschließlichen Liebe zur Natur her, die in Clésingers Talent vorherrscht. Ein seltener Vorzug und doch vielleicht zu gleicher Zeit ein Fehler. Der „absolute

Naturalismus", wie die Philosophen sagen, ist zuweilen die Quelle höchst gefährlicher Irrtümer, ist zugleich aber auch der Ausgangspunkt aller bildenden Künste. Die Natur betrachten, die Erregung befragen, die sie in euerm Innern hervorruft, diesen höchst individuellen Eindruck mit den Gefühlen und Vorstellungen vergleichen, welche die nämliche Natur den großen Dichtern und Künstlern eingeflößt hat, — das ist die geheime Arbeit, die jeder künstlerischen Schöpfung vorausgehen muß. Clésinger ist ein freigeborener Bildhauer, er äußert sich unmittelbar feurig wie alle etwas wilden Schößlinge, schnell entschlossen wie alle leidenschaftlichen Temperamente. Er schafft eine Statue wie man in eine Schlacht geht, mit einem Wagemut, der keinen Widerstand kennt, mit einer Sicherheit, der die Überraschung zugute kommt. Er ist der Murat der statuarischen Kunst. Es liegt mehr abenteuerliches Glück in seinen Erfolgen, als tiefsinnige Berechnung. Er wird niemals den Cäsar lesen, um eine kluge Kriegslist zu ersinnen. Niemals wird man ihn des Nachts überraschen, wie Napoleon, der in seinem Zelte über seinem Feldzugsplan grübelte. Er ist der Mann des ersten Anlaufs und des ersten Augenblicks, der dem Siege entgegenstürmt.

Mit diesem Talent, das immer der ersten Eingebung folgt, ist Clésinger so recht geeignet, Bildwerke voll zitternden Lebens hinzustellen, die äußeren Erregungen des Körpers, die Ausbrüche

überströmender Sinnenlust, und dabei die volle Pracht leiblicher Schönheit zu entfalten. Vielleicht würde er in Verlegenheit kommen, wenn es gälte, in jene intimen und sanften Charaktere einzudringen, die gewissen hochstehenden Typen der menschlichen Natur eigen sind. Er würde Aspasia besser als Platon, Ninon de Lenclos eher als Molière zu geben vermögen. Er gehört also zu der Familie des Coysevox, jenes Unermüdlichen, und ist entfernt — durch die Frauen nämlich — auch mit Rubens verwandt.

Clésingers Begabung ist demnach völlig neu und hat eine Sonderstellung in der modernen Schule. Während David d'Angers die hohe Erbschaft der französischen Denkweise fortsetzt, Barye die feinen und kapriziösen Künstler der Renaissance wiederbelebt, während Pradier ein Heide aus der Verfallzeit ist mit einigen Reminiszenzen aus dem antiken Griechenland, und gar viele andere Bildhauer verschiedenen Einflüssen unterliegen, hat Clésinger seine Kunst da ergriffen, wo sie anfängt, ohne sich um irgendein System zu kümmern, oder gar die Landstraße einzuschlagen, die seine Vorgänger gebahnt haben. Er macht einfach die Augen auf und geht gerade auf die Gebilde los, welche die unendliche Natur seinem begeisterungsfähigen Sinne darbietet.

Gut sehen heißt begreifen. Für die Künstler, die mit dieser plötzlichen Offenbarung des Auges begabt sind, übernimmt die Natur die „Kompo-

sition des Bildes“ und liefert sie fertig zur Wiedergabe in irgendeiner Kunstform. Ein Landschaftsmaler hemmt seinen Schritt an der Ecke einer Waldallee und findet dort ein vollständiges Gemälde vor, mit einer Hauptwirkung und wohlgeordneten Linien. Er hat weiter nichts zu tun, als diese Landschaft abzumalen, wie sie von der Natur selber geschaffen ward. Niemals hätten Akademiker diese Mannigfaltigkeit und diese Harmonie erfinden können. Ein Bildhauer läßt sein Modell verschiedene Stellungen machen, und plötzlich springt ihm eine Wendung ins Auge, die ihn begeistert und mit Leidenschaft erfüllt. Die Statue ist fertig. Es erübrigt nur, diese Gestalt aus einem Marmorblock herauszuhauen. Michelangelo sagte, daß er in jedem Steinwürfel eine Statue sehe: wie eine Badende, in der Schale eines Brunnens untergetaucht, rein und leuchtend daraus hervorgeht, wenn man nur das Wasser abläßt, das ihre Formen umgibt. Michelangelo hatte auch oft die Kühnheit, den Marmor ohne vorbereitendes Modell in Angriff zu nehmen, nur der idealen Vision in seinem Geiste folgend, und er schlug die Splitter los bis auf die Haut seines Geschöpfes, gerade so, wie man verfahren würde, um eine verschüttete Statue von dem umgebenden Erdreich zu befreien. Zuweilen freilich stellte sich's heraus, daß die Statue doch nicht ganz in dem Block enthalten war, und es fehlte daran ein Arm oder ein Fuß, der sich im unbestimmten Luftraum verloren hatte,

wie bei einem antiken Torso. In dieser Art hat er seine „Sklaven", im Skulpturenmuseum des Louvre, angelegt. Bei dem einen läßt sich der Fuß in der Mitte des winzigen Sockels nur ahnen, da die Statue eine für den Block zu große Höhe angenommen hat; bei dem anderen zieht sich die Schulter zusammen und der Rücken ist abgeplattet, da für die Fülle solch gigantischer Formen das Material an jener Stelle nicht reichte.

Die Haltung der weiblichen Gestalt von Clésinger in ihrer so schwierigen und so lebhaften Drehung wird dennoch allen Bedingungen der statuarischen Kunst gerecht. Nirgends gebrochene oder ungraziöse Linien, nirgends zufällig abgeirrte Glieder, obgleich die Bewegung kaum überraschender und gewaltsamer sein kann. Ganz von vorn gesehen erscheint die Figur, im Halbkreis auf dem Sockel ausgestreckt, wie ein glänzender Halbmond. Fuß und Kopf sind die beiden Endpunkte, zwischen denen das runde Becken den Mittelpunkt bildet. Sieht man dagegen nach dem Gesamtumriß, der sich gegen den Horizont zeichnet, so erhebt sich die Linie der Hüften in der Mitte zu einem schwellenden Berg, sie fällt zu beiden Seiten ab, gleitet in der Gegend des Busens und der Knie zu Hügeln empor, um dann in den Fluten des Haares und am anderen Ende in dem mit Rosen bestreuten Teppich auszulaufen. Die Figur liegt auf der rechten Seite; die Drehung in der Taille wirft den Oberkörper und den Kopf platt

zurück, den hochatmenden Busen nach oben; das rechte, mit einem Gewandstück verhüllte Bein ist an den Leib angezogen, das linke in seiner ganzen Länge ausgestreckt; der rechte Arm ist im Bogen über den Kopf zurückgeschlagen und verliert sich in den aufgelösten Haaren, während der linke sich krampfhaft an den Hüften entlang reckt und die Hand sich in dem Gewandstoff eingräbt.

Der Hauptanblick bietet also den prächtigen Körper des schönen wollüstigen Weibes mit einer gewissen Heraustreibung der Hüften und des Busens, während der Kopf in diese schlangenartige Windung des Ganzen mit aufgeht. Die Bewegung der Büste ist von unglaublicher Energie: die linke Schulter, meisterlich gefügt, der üppige Leib, die feste und reine Linie des Beines, der feingebildete Fuß gewähren edelsten Genuß. Und das Beiwerk, Blumen und Gewandung, sind ungemein reizvoll ausgeführt.

Clésingers technische Geschicklichkeit ist in der Tat höchst beachtenswert: abgesehen von dem Zauber dieses in so glücklichem Wurf gegebenen Anblicks, muß man das anatomische Wissen anerkennen, das hier gewaltet hat, und ebenso die Breite der Behandlung, die über nebensächliche Dinge hinweggleitet, um auf den schönen, die Form charakterisierenden Flächen zu verweilen, die entzückende Zartheit der Modellierung, und jenes unaussprechliche zitternde Beben, das alle Teile durchrinnt. Man möchte glauben, es rolle

das Blut der Jugend unter der schimmernden Haut und färbe den Marmor von innen her. Wer es wagt, diese weiße Sirene mit der Hand zu berühren, wird die Wärme des Lebens fühlen.

Irgendein wahnsinniger Poet verliebte sich einst in einem italienischen Museum in eine griechische Aphrodite. Jeden Morgen trat er als Erster in das Boudoir seiner Geliebten ein, um seine Zeit bei ihr zu verträumen. Aber seine platonische Leidenschaft artete gar bald in sinnloses Begehren aus. Die Statue erschien ihm als ein wirkliches Weib, und er trug Verlangen, sie an sein Herz zu drücken. Man war genötigt, ihm die Besuche bei seiner Geliebten zu verbieten, und darob ist der arme Poet aus Verzweiflung gestorben.

Clésingers Statue hat solchen Liebeswahn noch nicht verursacht; aber sie hat doch wie eine neue Phryne die greisen Richter des Instituts betört, die an Zauberwirkungen des Marmors gar wenig gewöhnt sind. Man erzählt sich, die Herren Nanteuil und Ramey haben sich entschlossen, in Clésingers Atelier einzutreten, und ihre falschen Götter abzuschwören.

Die Gruppe der Kinder des Herrn de Las-Marismas, ebenfalls eine Arbeit Clésingers, ist mit viel Geschmack angeordnet. Das eine von den beiden Kindern, nackt und aufrecht, ergreift

eine Weintraube, die an einem kräftigen Weinstock hängt, der sich über seinen Kopf neigt. Das andere, kleinere, sitzt auf der Erde und streckt sein dickes Händchen aus. Die Köpfe sind sehr ähnlich. Ein Alltagsbildhauer hätte sich mit zwei kleinen Jungen in Bluse und Halskragen begnügt: Clésinger hat, unter dem Vorwand des Bildnisses, eine anziehende Pastorale geschaffen, die volle Wahrheit doch in Dichtung wandelt.

Seine jugendliche „Nereide", die Geschenke trägt, lagert halb auf einer Seemuschel. Das ist ein hübsches Dekorationsstück, aber schwach im Stil und ermangelt der überlegenen Vorzüge, die wir an dem schönen Weibe mit der Natter bewundert haben.

Der geschickte und bezaubernde Bildner findet sich jedoch in einer Frauenbüste mit entzückendem Gesichtsausdruck wieder. Der Kopf neigt sich, wie unter der Last der üppigen, von Blumen durchwundenen Haarflechten, leise nach rechts und ein wenig rückwärts. Der Haaransatz an der Stirn ist wunderbar ausgeführt. Die Augen sind wohl gebettet unter edel gezeichneten Brauen, die Nasenflügel feingeschnitten und beweglich; der Mund ist halb geöffnet, der Busen halb enthüllt, und der runde Hals weist jene seltenen und feinen Schönheitslinien auf, welche die Natur auf die Haut wahrhaft schöner Frauen zeichnet. Ein fließendes Gewand hängt von der rechten Schulter herab und schlingt sich um den Leib. Im Cha-

rakter erinnert diese Büste an den Stil des Coysevox und ein wenig auch an die üppigen, so saftig modellierten Köpfe Clodions in seinen Gruppen von Nymphen und Bacchantinnen.

Eines der großen Verdienste Clésingers ist in der Tat, daß er den Marmor mit unvergleichlicher Leichtigkeit und Geschmeidigkeit zu behandeln weiß. Man fühlt die Hand des Künstlers an jeder Biegung der Form, an jedem Zug des Gebilds, auf der ganzen Oberfläche des Werkes. Weitaus die meisten Bildhauer überlassen die Ausführung ihrer Marmorstatuen den Technikern, nachdem sie im Wachs- oder Tonmodell ihre ganze Wärme verbraucht haben. Daher sind denn diese Modelle häufig dem fertigen Bildwerk vorzuziehen. Clésinger jedoch beginnt, wenn ich so sagen darf, mit der Ausführung erst an dem zugehauenen Marmor. Ton und Gips bedeuten für ihn weiter nichts als vorbereitende Notizen und Bemerkungen, und wenn er die endgültige Form in Angriff nimmt, so legt er all das Feuer hinein, setzt das ganze freizügige Schaffen der ersten Begeisterung daran.

Clésinger arbeitet augenblicklich an der Büste der George Sand. Mit diesem so poetischen Haupte muß er uns ein Meisterwerk für die Nachwelt schaffen. Er hat da eine schöne Gelegenheit, sich Unsterblichkeit zu sichern, und er ist der Mann dazu, sie zu benutzen. (1847. I. 534ff.)

Clésingers Gruppe der „Cornelia mit ihren beiden Knaben“ hat wohl Charakter und Schwung. Die Kinder sind jedoch nicht eng genug mit der Mutter verbunden; sie sind außerdem sehr manieriert und wenig römisch, aber die Haltung der Frau hat etwas Eigenwilliges und Heldenhaftes.

Clésingers Arbeiten bieten oft ein Gemisch der höchsten Vorzüge mit einer gewissen Albernheit. Er hat die Flamme der Begeisterung, einen lebhaften Sinn für Körperbewegung und Schönheit, eine geschickte und kräftige Hand! Diderot — auf ihn kommt man immer zurück, wenn man Kunstkritiken schreibt — Diderot würde jedoch von Clésinger sagen, was er von dem Bildhauer Lemoyne sagte: er mag sich noch soviel an die Stirn klopfen, es ist nichts dahinter! Clésingers Mutter der Gracchen gehört einem Liebhaber, ebenso wie seine „Ruhende Diana“. Diese Diana ist recht unglücklich aufgefaßt und zu sehr auf sich selbst zusammengehäuft. Der Kopf ist ganz unbedeutend, sonst aber sind reizende Partien da, schöne klar ausgesprochene Flächen am Rumpf und an den Hüften, an den Kniegelenken, und der linke Fuß unter der Hülle ist ganz vorzüglich.

Zwei andere Marmorfiguren von Clésinger sind im Katalog nicht erwähnt worden, eine „Kleopatra“ und eine Frauenbüste, ohne seine Ergänzung der Gruppe der beiden weiblichen, sitzenden Gewandstatuen vom Parthenongiebel zu rechnen.

Kleopatra liegt, auf den rechten Elnbogen

gestützt, und führt mit der Hand die Natter an ihren Busen. Prächtig ist der linke, wagerecht ausgestreckte Arm. Dem Kopf fehlt auch hier jeder Ausdruck; aber das übrige bietet Stücke höchster Schönheit: der Hals, der Busen, die Drehung der Hüften, das lang ausgestreckte rechte Bein, das konvulsivisch zuckende linke unter den reichen Gewändern, die mit Recht an die der beiden Frauen vom Parthenon erinnern.

Die Frauenbüste hat ein regelrecht und unbeweglich griechisches Profil, ganz gerade wie die Köpfe gewisser antiker Medaillen. Der linke Arm legt sich unter dem Busen an den Körper; die rechte Hand spielt mit einer dreireihigen Halskette, die um einen dürftigen, aber energischen Hals gelegt ist. Das Ganze wirkt fein, treffsicher und übt doch zugleich launenhaft eine unwiderstehliche Anziehung aus.

Dieselbe Bronzebüste mit verschiedener Tönung für den Haarschmuck und die Halskette ist bei Barbedienne zu sehen, wo auch eine Frauenbüste aus Marmor bewundert wird, die, wie ich glaube, schon auf einer früheren Ausstellung war. Und sieht man nicht auch bei Barbedienne eine kräftige italienische Landschaft mit hohen Stämmen und einem in den Sumpf gestürzten Baum im Vordergrund, mit großen Stieren der römischen Campagna, und an dem saphirfarbenen Himmel opalfarbene Wolken? — ganz unten aber in roten Buchstaben: „le sculpteur Clésinger. Rome. 1850."

Dieser schneidige Bildhauer ist auch ein echter Maler; er hat sogar mit fieberhafter Nadel auf Kupfer gezeichnet und sehr originelle Radierungen geliefert. Es scheint, daß er und Frankreich sich gegenseitig etwas veruneinigt haben; aber die Kritik muß nichts destoweniger anerkennen: er ist einer der lebensvollsten Bildhauer unserer Zeit.

(1861. II. 167ff.)

Aber warum hat denn Clésinger keine Venus geschickt? Er ist der Meister der Frauen, die die Schlange der Sinnlichkeit sticht. Warum hat dieser tüchtige Praktiker nichts als zwei kleine Statuen gesandt, die zweifellos nur geschaffen wurden, um zwei kleine Marmorstücke zu verwenden: einen „Faun" und eine „Bacchantin"? Er, der über soviel Eleganz und Reiz, manchmal sogar über Größe und Stil verfügt, — ist in diesen zwei dekorativen Gegenstücken nur gewöhnlich und sogar ziemlich schwerfällig. Womit aber nicht gesagt sein soll, daß man nicht an bestimmten Stellen seine Gestaltungskraft wieder verspürte.

(1863. II. 434.)

Wir haben in Frankreich einen großen, den Meistern der berühmtesten Schulen ebenbürtigen Bildhauer: Barye. Aber er hat nichts ausgestellt.

Wir haben einen anderen Künstler, ein rei-

ches, feuriges, manchmal grandioses Temperament, mit eindrucksfähigem Geist und rasch formender Hand. Ja, er hat oft Stil, ist immer reizvoll. Er hat das Leben! Das ist Clésinger. Man hat ihn nicht ohne gewisse Berechtigung mit Coysevox und den Coustou verglichen; seine Büsten haben in der Tat den Kunstcharakter des 17. und 18. Jahrhunderts. Seine gemeißelten Porträts haben etwas von den gemalten Bildnissen Rigauds und Largillières. Seine Frauenstatuen haben die wollüstige Eleganz der Pompadourkunst. Aber er hat auch Verständnis für die Antike: seine Ergänzung der Gruppe zweier Frauen vom Parthenongiebel war nicht weniger erstaunlich, als das berühmte von einer Natter gebissene Weib.

Clésinger hat eine Marmorgruppe, „Kampf römischer Stiere", und eine Statue Cäsars in bronziertem Gips ausgestellt; und weiterhin hat man seine beiden Entwürfe für die Reiterstandbilder König Franz' I. und Napoleons I. als Schildwachen vor den Ausstellungspalast gestellt.

Ich glaube es ist das Modell Franz' I., das vor einigen Jahren so viel besprochen wurde, als es in der Mitte des Louvrehofes zu sehen war, wo die Statue endgültig errichtet werden sollte. Man sagte damals viel Schlechtes und wenig Gutes davon. Gewiß ist, daß dieses Kolossalwerk einen großartigen Anblick bietet. So muß man Franz I. sehen, wenn man seine Zeit und seine Persönlichkeit verstehen will; ein Riese — er maß fast

sechs Fuß — hoch aufgerichtet in den Steigbügeln, grob und tapfer, stolz und grotesk. Er war der „Vater der schönen Wissenschaften" und einer großen Menge unehelicher Kinder. Ein Herkules und flotter Bursche verehrte er Mars und Venus. Ein freier Heide, dieser allerchristlichste König! Ein toller Weiberjäger, dieser ritterliche König! Wenig Stirn, aber vorspringende Nase und Stiernacken. Lange Beine und zähe Arme. Seine Rüstung im Museum der Herrscher ist schrecklich anzusehen.

Diesen eisengerüsteten Koloß hat Clésinger noch auf einen stolzen Gaul gesetzt. Nehmt euch in acht! Dieser Ritter geht seines Weges geradeaus, wie der Ritter mit dem Tode von Albrecht Dürer, es gibt kein „Halt!" für ihn — außer bei Pavia! Er erinnert auch an die Reiterfiguren der Meister des 16. Jahrhunderts, und besonders an einen Stich von Heinrich II., der dem Geoffroy Tory zugesprochen wird und von dem ein Faksimile in der „Gazette des Beaux-Arts" (Lieferung vom Mai 1864) erschien. Ein mannhaftes Werk, dieser Franz I.; aber man sollte ihn nicht in den kleinen Käfig des Louvrehofes sperren, er braucht mehr Raum, eine weite Esplanade, die Terrasse von St.-Germain, oder besser noch einen Hügel im Park von Fontainebleau, irgendeine Felsspitze im Walde.

Der Kaiser Napoleon I. wirkt nicht sehr groß neben Franz I. Ihm fehlt vor allen Dingen das

Individuelle, und man ist geneigt, ihn in seiner antiken Verkleidung für irgendeinen Cäsaren der römischen Verfallzeit zu halten. Man muß annehmen, daß derartige Maskeraden dem Tagesgeschmack schmeicheln, da wir soeben einen Pseudo-Cäsar, der an die Stelle der alten Statue auf die Vendômesäule gesetzt wurde, sehr teuer bezahlt haben.

Aber Clésinger hat auch einen echten Cäsar, den Julius Cäsar, den Besieger unserer Vorfahren, der Gallier, geschaffen. Das Standbild ist aufrecht, gepanzert, in befehlender Haltung, mit aufgehobenem rechten Arm gegeben. Die Stellung der Beine ist schön, aber sie erscheinen kurz und schwach unter dem Gewicht eines zu schweren Harnisch, der mit Reliefzieraten und getriebener runder Metallarbeit überladen ist. Julius Cäsar war eine Ausnahmeerscheinung in der Rasse der Großen, war ein hochgewachsener, schlanker Mann. Besonders Balzac, der behaupten wollte, alle großen Männer hätten einen kurzen Hals, war erstaunt über die Länge dieses Halses. Der Julius Cäsar Clésingers entspricht also nicht den Porträts, die uns die Römer von ihrem Diktator hinterlassen haben, vor allem nicht dem Bilde, von dem die Physiologen und Philosophen träumen.

Die Cäsaren sind natürlich Mode, und man sieht auf der Ausstellung noch einen anderen Cäsar, von Denécheau, zweifellos ein Cäsar als

Gesetzgeber, denn er sitzt mit gekreuzten Beinen da. Es ist wohl kaum angängig, den Cäsar mit gekreuzten Beinen oder Armen vorzustellen, diesen — in seiner Art — aufrührerischen und revolutionären Typus, diesen Eroberer, der ganz Europa, soweit es damals erschlossen war, umwühlte, und die Formen der alten Welt zerbrach, in dem Glauben, eine einheitlich römische Welt zu schaffen, aus der dann die katholische Welt geworden ist. Cäsar erscheint vielmehr an der Spitze der Legionen marschierend, oder auf der Tribüne des Forums stehend, oder auf festlichem Cubiculum liegend, zwischen Ganymeden und Kurtisanen.

Vor seinem Cäsarstandbild hat Clésinger auch eine große Büste Cäsars in Marmor geschaffen, die man bei Barbedienne, auf dem Boulevard Montmartre ausgestellt sehen konnte. Ein Meisterwerk, in dem der weissagende Heros prachtvoll zum Ausdruck kommt: ein eigentümliches Leben in den Zügen; bebende Nasenflügel, wie in der Erregung energischer Aktion, und dabei ein tief gedankenvolles Auge; Clésinger hat eben außer einem ungewöhnlichen technischen Vermögen gelegentlich auch Genie.

Sein technisches Vermögen zeigt sich vor allem in dem „Kampf der Stiere". Das Größenmaß ist nicht glücklich gewählt: so ungefähr ein Viertel der natürlichen Größe. Das ist zu wenig für monumentale Bestimmung und zu viel für einen ungewissen Platz in einer Sammlung von

Kunstgegenständen. Aber welche Wut! Wie die Kniegelenke gespannt sind, und wie sich die Haut über den angespannten Muskeln zusammenzieht! Einer der Kämpfenden sinkt zusammen, bis in die Tiefe seiner Brust von dem spitzen Horn seines Gegners durchbohrt. Diese Gruppe paßte nicht schlecht in den Säulengang des Zirkus für Stiergefechte zu Madrid. Das würde den Madridern schon gefallen, die in frenetischen Jubel ausbrechen, wenn der aufs äußerste gereizte Stier sein Horn in den Leib eines armen Pferdes stößt, dem die Augen verbunden sind.

(1864. III. 143 ff.)

Carrier-Belleuse

Es gibt immerhin einen Künstler, Carrier-Belleuse, der Männerbüsten mit einem Geschick und Geist ausführt, an die die Skulptur seit Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr gewöhnt war, — aber er arbeitet allerdings in Terrakotta. Wahrscheinlich würde sich diese Art durchwühlter und zerfetzter Skizzenarbeit, bei der man überall den Finger des Modellierers durchfühlt, keineswegs für den strengeren Marmor oder für Bronze eignen. Ich habe nie eine Marmorstatue von Carrier gesehen; hat er welche gemacht? seine Bronze des Kaisers in Italien, die im Salon ausgestellt ist, bewahrt seine Vorzüge nicht.

Wir wollen ihn aber bei seinen so lebendigen ausdrucksvollen Terrakotten nehmen. Im Salon waren ihrer acht, darunter die Büsten von Ernest Renan vom Institut, von Jules Simon und einer niedlichen amerikanischen Miß; andere sind auf der Ausstellung am Boulevard zu sehen: die des Geschichtsschreibers Henry Martin, und die der Madame Pauline Viardot, die ein Meisterwerk ist.

Carrier-Belleuse gehört zu der Familie der Coustou, Lemoyne, Pigalle, Houdon und der genialen und freien Plejade, welche Diderot rühmte. Er ist sicher weniger geziert und weniger gequält, vielleicht ist er intimer; aber der Reiz kommt bei ihm von der lebhaften Art der Behandlung, die etwas von der Kunst des Malens hat. Vielleicht ist überhaupt die Ähnlichkeit, die man zwischen ihm und den launischen und intimen Meistern vom Ende des 18. Jahrhunderts findet, nur in der Verwendung eines gleichen Materials begründet.

Man hat die Terrakotta — ganz zu Unrecht — zu sehr links liegen lassen. Denn sie ist für den Bildhauer, was für den Maler die Radierung ist: — sein eigenes unmittelbares Werk ohne Übertragung durch fremde Hände, — während das Marmorbild nur ein mittelbares Werk ist, ein von Technikern ausgeführtes Konterfei, obgleich der Bildhauer in Wahrheit es mit seinem Meißel überarbeitet, vervollkommnet und fertigstellt. David d'Angers hat stets ängstlich dafür Sorge getragen,

daß die Tonmodelle all seiner so zahlreichen Medaillons gebrannt wurden, und die, welche diese einzigartigen Exemplare besitzen, haben heutzutage kleine Schätze, die von ganz anderem Wert sind, als die in Umlauf gesetzten Bronzekopien. (1861. II. 179).

Eine reizende Statue ist die „Bacchantin" von Carrier-Belleuse, dem Schöpfer so vieler lebendiger und ausdrucksvoller Terrakottabüsten. Er hat eine in ihrer Schnellfertigkeit erstaunliche Technik; er modelliert einen Kopf von meisterhafter Ausführung in einigen Stunden, und prägt ihm mit der Fingerspitze die glücklichsten Akzente auf. Seine Büste von Viel, dem Erbauer des Industriepalastes, ein Werk, das in skizzenhaftem Zustande geblieben ist, weil das Modell starb, erinnert an die schöne, ebenfalls unvollendete Büste Glucks im Louvremuseum für moderne Skulptur. Ich denke mir jedoch, Carrier hat noch keine Statue in natürlicher Größe geschaffen. Das ist doch erst die Feuerprobe, selbst für einen so geschickten Künstler. Eine große Marmorstatue erfordert noch ganz andere Erwägungen und ganz andere Eigenschaften als eine einfache Büste oder ein kleines Figürchen. Carriers Bacchantin ist in ihrer kühnen Bewegung, die den Oberkörper zurückwirft, und Haupt und Arme emporreckt, um eine Satyrherme mit Weinlaub zu bekränzen,

sehr gut hingestellt. Diese Biegung des ganzen Oberkörpers schiebt den Leib nach vorn und bedingt eine Verdrehung der Hüften und des Hüftgelenkes, die wohl der Natur abgelauscht, aber doch vielleicht zu übertrieben und vor allem zu zufällig ist, als daß sie zum Gegenstand der strengen Kunst gemacht werden dürfte, den der Marmor verewigen soll. Carrier hat jene seltene Fähigkeit, die Clésinger in höherem Grade als irgendein lebender Bildhauer besitzt, dem Marmor das zuckende Leben einzuhauchen: seine Bacchantin besteht aus Fleisch, wie die berühmte Kleopatra Clésingers; dieser Marmor ist schwellend elastisch und unter der Haut wallt mit dem Blute die Sinnlichkeit. Aber diese naturalistische Befähigung hat ihren Fehler: die Zufälligkeiten der Wirklichkeit vertragen sich nicht alle mit einer Kunst für die Dauer, deren eigentliches Wesen es ist, zu verallgemeinern und die Form zum Typus zu erheben, der die vorübergehenden Abwandlungen in sich zusammenfaßt. Eine durchaus transitorische Bewegung ist nicht wert, daß man sie beinahe verewigt oder ihr doch den Bestand des Marmors sichert. Das Wesen der statuarischen Kunst bedingt zweifellos manche Ausschaltung des von der Natur Gegebenen, vielleicht sogar gewisse Zugeständnisse in den Proportionen, die über die Natur hinausgehen. Woher kommt es, daß diese Bacchantin, obwohl sie sicher sehr genau ausgemessen ist, so kurz und ein wenig schwer-

fällig erscheint? Etwas hochgewachsener und schlanker würde sie eleganter wirken. So wie sie ist, bleibt sie das lebenswahrste Weib der Ausstellung, und sicher wird sie die beiden gemalten Aphroditen stark beeinträchtigen, denen sie bald in den Tuilerien wieder begegnen soll. Am besten würde sie sich in einem Park, unter dichtem, geheimnisvollen Gebüsch ausnehmen.

(1863. II. 431 ff.)

Carrier-Belleuse hat einen sehr ausgezeichneten Ruf in der französischen Skulptur erlangt. Seine lebensvollen Terrakottabüsten haben zuerst die Künstler und das Publikum in Erstaunen gesetzt. Man erwartete nun, daß er sich mit der wirklichen Bildhauerkunst auseinandersetzen würde, mit nackten Figuren in natürlicher Größe, mit dem Marmor, der kein „Beinahe" verträgt. Ohne sich von der ewigen Sphinx, die die Künstler verfolgte, irre machen zu lassen, hat Carrier-Belleuse im vorigen Jahre siegreich mit einer der reizendsten Statuen der modernen Schule geantwortet, der „Bacchantin, die das Haupt einer Herme mit Weinlaub bekränzt". Es gibt kein geschmeidigeres und leichteres Talent. Der Ton nimmt unter seinen Fingern sogleich lebendige Formen an. Der Lehm wird Fleisch, wie im Buch der Genesis. Die Brüste wogen, die Haut färbt sich, die Gesichtszüge beleben sich. Seine „Un-

dine“ im jetzigen Salon ist kein „Mädchen aus Marmor“, wie man grausamlich gewisse Nymphen des Château des Fleurs benannt hat. Rührt sie nicht an! Sie würde eure Hand erhitzen, obgleich sie aus der Quelle hervorgeht, und zwischen dem Schilf eines frischen Gestades spielt.

Wie Clésinger hat auch Carrier-Belleuse allerlei „Kniffe“, um dem Marmor trügerische Töne zu geben, die ihn beleben und ihn zauberhaft färben. Wie Clodion, dessen Frauenfigürchen heute so geschätzt sind, liebt er die geschwungene und wellenförmige Linie, die recht eigentlich die Linie des weiblichen Körpers ist. Ist die Frau nicht aus Rundungen zusammengesetzt, ist nicht die Rundung der Typus ihrer Körperbildung? Ganz anders als bei der männlichen Form, die sich energisch durch Ecken und Halbflächen zu erkennen gibt.

Das Hauptwerk unter den Büsten des Salons ist das Porträt eines jungen Mädchens in Marmor, von diesem fruchtbaren Carrier-Belleuse, der noch viele andere macht. Welch schlauer Blick! Die Züge außerordentlich fein, zugleich fest und sehr beweglich. Ein kleiner Fuchs, der fast aussieht, als ob er eingeschlafen wäre, aber der gleich in die Höhe fahren wird. Ich wünschte den Akademikern, daß sie mit solcher Genauigkeit modellieren, und den Realisten, daß sie die Natur geschickter treffen könnten. Dem Schöpfer selbst möchte ich anraten, auf gewisse Hilfsmittel zu

verzichten, die die Bildhauerkunst verwirft und rechtmäßig ihrer Schwester, der Malerei überläßt: um dem Blick seines allerliebsten Modells Tiefe zu geben, hat Carrier-Belleuse ihm die Marmoraugen mit einem Bohrer ausgehöhlt. Die Pupille durch ein Loch künstlich schattiert: das gibt Farbe durch den Kontrast. Aber da der Augapfel konvex ist, soll ihn die Skulptur auch so machen und ohne alle Betrügerei vorgehen. Wenn sie zu gewissen Zeiten und in bestimmten Schulen derartige Listen geübt hat, so ist es nicht gut, diesem Beispiel zu folgen. Der menschliche Kopf ist schön genug, daß sich der Mensch damit begnügen kann, ihn ganz einfach wiederzugeben, wie er ist, in seiner plastischen Wahrheit, mit ein wenig Poesie und Gefühl von dem, was unsere Freunde, die Ästhetiker, das „Ideal" nennen.

(1864. III. 146ff.)

Frémiet

Viel bemerkt wird die außerordentlich geistreiche Gruppe des kleinen Faunes, der mit jungen Bären spielt, von Frémiet, einem Rude-Schüler. Dieses „Faunchen", platt auf dem Bauch liegend, kitzelt mit kleinen Zweigen seine Gefährten, die eben erst so groß wie Katzen sind, deren Krallen man noch nicht zu fürchten braucht. In der guten alten Natur der Mythologie war wirklich alles

lustig. Dieses kindische Spiel eines heiteren kleinen, ganz wilden Jungen mit diesen niedlichen kleinen Bären, macht einem Lust, in den tiefen Wald zu fliehen, Kaninchen aus ihrem Bau zu locken und Vögel aus Rousseaus Nestern auszuheben, oder ganz einfach am Ufer irgendeines Stromes Gründlinge zu fischen. „Ganz Paris" ist schon dort, vielleicht nicht, um mit Bären zu spielen oder zu angeln, aber wenigstens, um unter dem Laube seine roten Krinolinen und weißen Westen spazieren zu tragen. Und bald werden die Künstler in Strohhut und in Ledergamaschen ganz Paris nachfolgen, da der Salon, dessen Verlängerung bis zum Ende des Monats man erhoffte, unwiderruflich geschlossen wird. Jedoch, es war ein kleines Fest, welches das Publikum von Zeit zu Zeit von der dänischen Frage und anderen politischen und finanziellen Verwicklungen ablenkte. Gehen wir also, uns in den Wäldern, am Meeresstrande oder auf irgendeiner weiten Reise zu zerstreuen. — Glückliche Reise, meine lieben Künstler! Und bringt uns Meisterwerke mit! Es fehlt daran, wir haben sie nötig. (1864. III. 150.)

Paul Dubois

Die Gipsstatue des kleinen „St. Johannes" von Paul Dubois, im vorigen Jahre preisgekrönt, erschien dies Jahr in Bronze wieder. Eine voll-

kommene, charaktervolle Arbeit von seltener Vornehmheit, die durch ihre Übertragung in Metall noch gewinnt. Zu bedauern ist nur, daß man diese Bronze in einem stumpfen, fast rußfarbigen Ton gelassen hat; eine grünliche Patina würde die Feinheiten besser herausheben. Ich kenne die Bestimmung dieses kleinen Predigers in der Wüste nicht; aber er sollte im Luxembourg predigen, wo die reine Lehre in den banalen Standbildern, welche die Akademie kraft ihres Privilegiums dem Kunstbudget aufgedrängt hat, recht wenig Betätigung gefunden hat.

(1864. III. 148.)

Paul Dubois, der Schöpfer des „Heiligen Johannes" im letzten Salon, hat mit seinem „Florentinischen Sänger" einen unbestreitbaren Erfolg. Der jugendliche Musikus, ein feinrassiger Jüngling, im Kostüm des 15. Jahrhunderts, steht da und singt mit girrender und schmachtender Stimme zur Mandoline. Auf seinem ernsten, ein wenig vorgeneigten Kopf mit dem langen Haar sitzt ein kleines Käppchen. Das enganliegende Gewand läßt delikate Formen sehen. Ein Beweis für die köstliche Zeichnung und Modellierung ist, daß alle gestochenen Reproduktionen weit hinter dem Original zurückbleiben. Man kann rings um die Statue herumgehen, ohne die geringste Unvollkommenheit daran zu entdecken. Paul Dubois

ist ebenso Ziseleur wie Bildhauer. Die einzige Kritik, die man über dieses kleine Meisterwerk fällen konnte, ist, daß man es als ein Geschmeide, als Busennadel, Degengriff, Briefbeschwerer, Uhrständer nehmen könnte — wie etwa eine von den wunderbaren Ziselierarbeiten des Benvenuto. Indessen, ich würde mich nicht wundern, wenn Mr. de Luynes, Mr. de Rothschild oder ein anderer reicher Liebhaber die Statue in purem Silber gießen ließe. (1865. III. 260f.)

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01451 5528